Tzvetan Todorov

154.109

POETICA

GRAMATICA DECAMERONULUI

editura univers

BIBL. [illegible]
„M [illegible]
II. 154.109

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tzvetan Todorov

●

Poetica.
Gramatica Decameronului

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POÉTIQUE
© Éditions du Seuil, 1973

GRAMAIRE DU DÉCAMÉRON
© Mouton & Co. N.V., Publishers, Hague, 1969,
in The Netherlands

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tzvetan Todorov

II 154109

Poetica. Gramatica Decameronului

266935
B.C.U. - IASI

Traducere și studiu introductiv
PAUL MICLĂU

EDITURA UNIVERS
București, 1975

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta de *Ioana Dragomirescu*

-2 MAR 1976
B.C.U. „M. EMINESCU"
— IAȘI —
ale 425606

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Studiu introductiv

Poetica, structuralismul și semiotica

Structuralismul nelingvistic

De la structuralism la poetică n-a fost decît un pas... În cartea de față, care cuprinde o introducere la studiul poeticii și o aplicare clasică a metodei acesteia în domeniul narațiunii, crearea poeticii ca urmare a extinderii structuralismului lingvistic la celelalte științe ale omului este mai puțin explicitată. Împrejurarea iese mai bine în evidență în volumul colectiv *Qu'est-ce que le structuralisme? (Ce este structuralismul?)*, publicat în istoricul an 1968 sub îngrijirea lui François Wahl, volum din care am extras partea despre poetică scrisă de Tzvetan Todorov, pentru a o oferi acum publicului de la noi, dornic să cunoască poetica atît ca metodă de cercetare a structurilor literare, cît și ca fenomen de cultură în ansamblu. Cinci ani mai tîrziu, Todorov reia studiul și îl publică separat, așa cum fac dealtfel și ceilalți colaboratori la volumul anterior; se înțelege că am luat ca bază a traducerii această versiune recentă.

Un alt lucru mai puțin explicitat de Todorov și de mulți alți poeticieni, precum și de destui structuraliști, este întemeierea semiotică a disciplinelor pe care le promovează. Rîndurile care urmează încearcă să lămurească, sumar, aceste probleme.

Cum se știe, structuralismul a ajuns la expresia lui definitivă în lingvistică. Fundamentat teoretic încă de Ferdinand de Saussure în celebrul său *Cours de linguistique générale (Curs de lingvistică generală)* la începutul secolului nostru, structuralismul s-a constituit sub forma celor trei școli, de la Praga, de la Copenhaga și cea americană. Prima a avut încă de la început și preocupări de limbă literară și, mai larg, de teorie literară. Dar, proclamînd autono-

mia limbii şi a lingvisticii, structuraliştii au încercat în general să debaraseze cercetarea limbii de legăturile acesteia cu alte domenii, fie ele chiar literare.

Elementele limbii nu mai sînt abordate pe baza intuiţiei, a introspecţiei, ci ele sînt descoperite şi descrise după o metodologie exactă, cu valoare obiectivă. În acest scop se are în vedere jocul dintre cele două laturi, expresia sonoră şi conţinutul semantic; de pildă, *p* este un fonem diferit de *b* nu prin substanţa acustică respectivă, ci prin capacitatea distinctivă care permite să diferenţiem, de exemplu, pe *par* de *bar*. Relaţia devine un procedeu, numit comutare; ea se instituie ca un criteriu primordial de cercetare, căpătînd şi o supraapreciere ontologică.

Odată descoperite, unităţile distinctive urmează a fi descrise. Aici structuraliştii praghezi fac concesii substanţei; trăsăturile distinctive ale fonemelor sînt pentru ei entităţi fizice: surd, sonor etc., relevate însă tot prin comutare. Pentru ceilalţi, unităţile sînt descriptibile în funcţie de posibilităţile combinatorii, altfel spus, de distribuţie.

Pînă în acest punct, structuralismul nu valorifica decît parţial organizarea semiotică a limbajului şi supremaţia relaţiilor. Scopul studierii limbii nu este acela de a obţine unităţi izolate, chiar dacă ele sînt delimitate şi descrise în funcţie de relaţii. Se merge mai departe, prin încercarea de a se stabili ansamblurile coerente din care fac parte unităţile. Diferite accepţii s-au dat termenilor de sistem şi structură care desemnează aceste ansambluri. Mai pe scurt, se poate spune că o structură cuprinde elemente interdependente, plasate într-o reţea complexă de relaţii. Fonologia ne-a obişnuit cu triunghiul vocalelor, în care fiecare unitate se defineşte în opoziţie cu cele învecinate. Structura reţine unităţile numai ca entităţi invariante, variaţia lor fiind socotită de domeniul inferior al substanţei.

Rigoarea metodologică, caracterul peremptoriu al rezultatelor obţinute mai ales în fonologie, au produs o anumită fascinaţie asupra învăţaţilor din diferite sectoare ale ştiinţelor omului. Cam la zece ani după lansarea metodei structurale, Claude Lévi-Strauss a putut declara că lingvistica joacă un rol revoluţionar faţă de ştiinţele omului, analog cu acela al fizicii nucleare faţă de ştiinţele exacte, tocmai prin faptul că le apropie pe primele de acestea din urmă.

De fapt, dacă structuralismul a devenit la un moment dat o metodă universală în științele omului, aceasta se datorește în primul rînd lui Claude Lévi-Strauss, care i-a dat o nouă strălucire prin aplicațiile efectuate în domeniul antropologiei. Lucrul trebuie subliniat pentru că unele sectoare ale antropologiei structurale se leagă de poetică, iar Lévi-Strauss s-a inspirat direct din lucrările unor precursori ai poeticii actuale.

De strălucirea structuralismului antropologic au fost atrași specialiștii din alte domenii: Jacques Lacan, care a reinterpretat structuralist și semiotic psihanaliza freudiană și Louis Althusser care a recitit pe Marx în termeni structurali, pentru a nu cita decît numele cele mai ilustre.

Într-un asemenea context, s-a ajuns în a doua jumătate a deceniului trecut la difuzarea structuralismului în cercuri largi de publiciști, chiar ziariști; au apărut „chei" pentru structuralism, diferite încercări de sinteză menite a releva metoda, ba chiar filozofia și ideologia structurală.

În acest concert, poetica a venit ca o încoronare: nu era vorba de a reinterpreta o știință veche cu noua metodă, ci de elaborarea inedită a unei științe a literaturii. În Franța, procesul a ajuns la maturitate în jurul anului 1970, dată la care în țara noastră se putea vorbi de o anumită tradiție în acest domeniu.

Cam la fel stau lucrurile și cu semiotica generală și cu semiotica literară în particular. Deocamdată să vedem pe scurt care sînt achizițiile structuralismului nelingvistic care, prin aspectele sale teoretice încadrează fertil și cîmpul poeticii.

În mare, antropologia structurală practicată de un Claude Lévi-Strauss poate fi restrînsă la trei domenii: unele elemente de viață materială, ca de pildă bucătăria, relațiile de înrudire și mitologia. În toate acestea, fenomenele sînt studiate în semnificațiile lor, axate pe opoziția fundamentală dintre natură și cultură; ele alcătuiesc un sistem în care termenii se definesc prin poziția ocupată în ansamblu.

A devenit celebru așa-numitul „triunghi culinar", prezentat în revista „L'Arc" în numărul 26 (1965) închinat lui Claude Lévi-Strauss, unde maestrul însuși publică un studiu concis despre analiza structurală a sistemului alimentar. Avem aici un caz deosebit de elocvent al rolului

fertil al analogiei în domeniul epistemologiei științelor care folosesc structuralismul ca metodă și semiotica drept teorie.

Nu este cazul să insistăm asupra analizei structurale a înrudirii, unde legătura cu lingvistica și cu literatura este mai directă. Oricum, Lévi-Strauss a dat un model de cercetare structurală și în acest domeniu, mergînd însă mai departe, pînă la interpretarea formală, logică a întregii rețele de relații.[1]

Sectorul cel mai vast al antropologiei structurale îl constituie studierea miturilor ca forme elementare ale cunoașterii, care încearcă să explice, printr-o fabulație, fenomene a căror natură sau origine depășesc puterea de înțelegere. Constatînd că miturile se prezintă sub forma unor nenumărate variante, antropologul structuralist încearcă să desprindă ceea ce este invariant: în același timp, el segmentează trama mitică în unități minimale, numite miteme, după care procedează la cercetarea paradigmatică și sintagmatică a întregului ansamblu. Este cunoscută în acest sens analiza mitului lui Oedip, efectuată de Claude Lévi-Strauss, dar mai ales numeroasele sale cercetări din seria *Mythologiques*.[2]

Aplicat la antropologie, structuralismul a fost confruntat cu probleme teoretice, puse mai explicit decît în lingvistică: antropologia se leagă direct de sociologie, de teoria culturii, a civilizației, de epistemologia și gîndirea popoarelor, care duc, toate, la luări de poziție filozofică. A apărut și mai clar în antropologie că structuralismul este metoda de cercetare a fenomenelor semiotice: elementele antropologice sînt înzestrate cu semnificații și multe din ele au, în plus, o valoare simbolică. A apărut mai clar în același timp că obiectul de studiu al structuralismului este organizat la nivelul infrastructurii inconștiente, ceea ce este de fapt și mai evident în cadrul psihanalizei structurale.

Studiind „gîndirea sălbatică", Lévi-Strauss a descoperit noi structuri, alcătuite după alte criterii decît gîndirea „civilizată", dar înzestrate cu o coerență uimitoare: această

---

[1] Cf. *Les structures élémentaires de la parenté (Structurile elementare ale înrudirii)*, P.U.F., Paris, 1949 și ed. nouă, Mouton, Haga-Paris, 1967.

[2] Cf. *Anthropologie structurale (Antropologia structurală)*, Plon, Paris, 1958, iar din seria *Mythologiques:* I *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964, II *Du miel au Cendres*, Plon, Paris, 1967; III *L'Origine des manières de table*, Plon, Paris, 1968.

gîndire este proprie societăților înghețate, fără istorie, cele care trăiesc autentic în sincronie.[3] De aci s-a conchis, exagerat, cred, că structuralismul este știința sincroniei, opus diacroniei.

Claritatea, fertilitatea aplicării structuralismului în antropologie a produs, cum spuneam, un fel de fascinație asupra spiritelor preocupate de rezolvarea problemelor puse de științele omului. La Congresul ținut la Institutul de Psihologie al Universității din Roma în 1953, Jacques Lacan prezenta comunicarea *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, în care spunea: „Lingvistica poate să ne servească aici de ghid, întrucît ea orientează antropologia contemporană, iar noi nu putem rămîne indiferenți".[4]

Opera lui Lacan se înscrie în tendința actuală de a-l reciti pe Freud în termeni noi, așa cum într-o altă direcție Louis Althussser dă o nouă lectură a lucrărilor lui Marx. Prin Lacan, structuralismul își lărgește și mai mult evantaiul: apare un nou obiect a cărui natură este extrem de complexă, ceea ce necesită rafinarea metodei și lămurirea mai nuanțată a teoriei, a concepției.

Obiectul cercetării psihanalizei structurale este în mod normal inconștientul și în acest caz ne găsim în plin domeniu caracteristic disciplinelor bazate pe structuralism, care merg pînă la izvorul manifestărilor umane.

Teza fundamentală a lui Lacan este că „inconștientul este organizat ca un limbaj", ea suscitînd adepți, dar și critici. Fapt este că metoda psihanalitică este reamenajată în funcție de această teză. Inconștientul fiind organizat ca un limbaj, înseamnă că el este articulat în unități analoage semnelor limbii, alcătuite dintr-un „signifiant" și un „signifié". Se adevărește încă o dată că particularitatea esențială a obiectului analizat de structuralism constă în caracterul său semiotic.

În inconștient se cristalizează rezultatele conflictului dintre sinele pulsional al individului și constrîngerile exercitate de eu și supraeu; nesatisfacerea impulsurilor naturale duce la refulare în inconștient, care poate căpăta manifestări morbide. Acestea se realizează prin simptome, carac-

[3] Cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962. Traducerea românească *Gîndirea sălbatică*, Ed. Științifică, București, 1970.
[4] Jacques Lacan, *Ecrits (Scrieri)*, Seuil, Paris, 1966, p. 284.

teristice unor bolnavi psihic: cereri nemotivate, obsesii, fobii, nevoi curioase, discontinuități în vorbire, forme de lapsus. Simptomele sînt de fapt niște semnificanți a căror semnificație trebuie descifrată, ceea ce și constituie dealtfel sarcina psihanalistului; simptomele sînt semnificanți ai unor semnificați care au fost refulați, întrucît dorințele corespunzătoare nu au fost satisfăcute. Spre deosebire de semnele limbii, simptomele au deci unele semnificații neclare, ascunse, care trebuie dezvăluite.

Inconștientul este organizat ca un limbaj și pentru că manifestările lui se articulează în mod analog cu sintaxa limbii; un vis, de pildă, are o desfășurare sintagmatică, prezentîndu-se ca o suită de simboluri în spatele cărora se ascund dorinți refulate. „Pe scurt, inconștientul nu este semnificatul unui limbaj ci el însuși este limbaj, adică sistem de semnificanți".[5]

Modelul structuralist este însă folosit mai amplu în psihanaliză prin lămurirea naturii anumitor procese cu ajutorul unor concepte ale vechii retorici explicitate de tehnica lingvistică. Se recurge, printre altele, la teoriile lui Roman Jacobson privitoare la metonimie și metaforă ca doi poli fundamentali ai limbajului.[6] Metonimia comportă deplasări provocate de refularea unei anumite reprezentări care este atrasă în inconștient, producîndu-se o transmutare a valorilor psihice, să zicem de la o idee abstractă la un echivalent concret, ca în cazul visului.

Metaforei îi corespunde procesul de condensare prin care mai multe lanțuri asociative se concentrează într-o reprezentare unică, centrală. Astfel, un vis poate fi o manifestare laconică, prescurtată a unui conținut latent. Cum se știe, metonimia și metafora au fost reinterpretate structural în cadrul semanticii și al retoricii actuale.[7]

Aceste interpretări rodnice din psihanaliză, făcute cu ajutorul unor mijloace structuraliste, au dus la un curent,

---

[5] Jean Deschamps, *Psychanalyse et structuralisme (Psihanaliză și structuralism)* în „La Pensée" nr. 135, oct. 1967, p. 142.

[6] Cf. Roman Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie (Două aspecte ale limbajului și două tipuri de afazie)*, în *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 41—67.

[7] Cf. *Rhétorique générale*, elaborată de grupul μ, Larousse, Paris, 1970. Traducerea românească, *Retorică generală*, Ed. Univers, București, 1974.

lacanismul, care se manifestă chiar ca un fel de ideologie concentrată în două teze de bază: „Inconștientul este structurat ca un limbaj" și „Inconștientul este discursul Celuilalt." De la simple analogii lingvistice, se trece la un corp de doctrină în care se folosesc și elemente de teoria comunicării: „Limbajul omenesc constituie o comunicare în care emițătorul primește de la receptor propriul său mesaj sub o formă întoarsă".[8]

Evident, esențialul din psihanaliza structurală se regăsește în tezele întemeietorului psihanalizei, Sigmund Freud. Înseși conceptele înfățișate succint mai sus au fost pe larg lămurite de Freud. El arată clar modul de structurare a inconștientului, procesul de elaborare și manifestările proprii, subliniază în repetate rînduri că „simptomele vorbesc", iar în binecunoscuta *Introducere în psihanaliză* se ocupă într-un capitol aparte despre *Sensul simptomelor*.[9] Nu este locul aici să discutăm amănunțit noutatea tezelor lui Lacan în raport cu Freud. Ceea ce interesează este că orizontul structuralismului a fost mult lărgit prin cercetarea structurală a noului obiect. Din această lărgire a cîștigat și psihanaliza prin explicitarea metodei, a rezultatelor, a naturii obiectului său; a cîștigat însă și structuralismul prin confruntarea cu un domeniu nou și cu o problematică inedită. S-a adeverit și în acest caz că unele fenomene aparent lipsite de sens capătă o funcție simbolică. Mai mult, sfera psihologicului a fost oarecum coborîtă la sursa ei materială, înzestrată cu o cauzalitate dialectică. Cum însă psihanaliza cunoaște o răspîndire extraordinară, mai ales în Occident, lacanismul a devenit indirect și un mijloc de difuzare a structuralismului. Nu este vorba numai de impregnarea psihanalitică a unor întregi curente cum este noua critică literară, ci și de crearea unui limbaj și a unor „reflexe" psihanalitice în publicul larg.

Din cele arătate nu trebuie să rezulte o acceptare fără rezerve a bazelor psihanalizei structurale. Nu adoptăm poziția celor care văd în terminologia lacaniană doar un abuz de metafore, dar semnalăm unele distincții utile. Într-o carte

---

[8] J.-M. Palmier, *Lacan*, Ed. Universitaires, Colecțion „Psychothèque", Paris, 1969, p. 72.

[9] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse (Introducere în psihanaliză)*, Payot, Paris, 1971, p. 239—254.

de prezentare critică a structuraliștilor, Maurice Corvez insista mai ales asupra importanței psihanalizei și a unor delimitări necesare. Astfel, dacă după Lacan „lumea cuvintelor creează lumea lucrurilor", după M. Corvez, cuvintele nu fac decît să fixeze limitele dintre lucrurile în devenire [10], în spatele lor existînd, am spune noi, o realitate obiectivă.

●

Cum s-a văzut din cele de mai sus, structuralismul interesează mai ales disciplinele legate de lingvistică: antropologia, psihanaliza, poetica. Există însă și un structuralism al științelor așa-zise exacte, de care s-au ocupat autori ca Jean Piaget [11] sau Jeanne Parain-Vial [12]: matematică, logică, fizică, biologie. Îndeosebi primele două discipline se leagă de faza superioară a structuralismului și anume de formalizarea realizată prin elaborarea de modele deductive.

Mai important este însă să punem în discuție cîteva probleme ridicate de aplicarea structuralismului în economia politică, știință corelată direct cu filozofia marxistă, pentru a cerceta și implicațiile lui filozofice directe.

Problematica structuralistă în economia politică a apărut tot ca urmare a recitirii operei unui neasemuit gînditor: Karl Marx. Intreprinderea aparține lui Louis Althusser, însoțit de un întreg grup de cercetători.[13]

L. Althusser nu este un structuralist explicit, dar, cum se arată uneori, „discursul" său este cel mai convergent cu implicațiile teoretice ale structuralismului; aceasta rezultă în primul rînd din raportarea gîndirii lui Marx la coordonatele contemporaneității spirituale, marcate de teoriile structurale. În același timp, trebuie arătat că Althusser nu face

---

[10] Maurice Corvez, *Les structuralistes (Structuraliștii)*, Ed. Aubier-Montaigne, Paris, 1969, p. 140.

[11] Jean Piaget, *Le structuralisme (Structuralismul)*, P.U.F., „Que sais-je", Paris, 1968, p. 123.

[12] Jeanne Parain-Vial, *Analyses structurales et idéologiques structuralistes (Analize structurale și ideologii structuraliste)*, Privat, Paris, 1969, p. 21—50.

[13] Louis Althusser, *Pour Marx*, Maspero, Paris, 1966 și Louis Althusser, Etienne Balibar, *Lire le Capital*, Petite collection Maspero, Paris, 1969. Dispunem în prezent și de traducerea românească, *Citindu-l pe Marx* (Ed. Politică, București, 1970), întrunind lucrările de mai sus, la care se adaugă comunicarea *Lénine et la philosophie* (1968).

din Marx un structuralist „avant la lettre", ci redă statutul teoretic al marxismului în relaţie cu principiile structurale, la rîndul lor reinterpretate dialectic.

Cum se ştie, Marx însuşi foloseşte termenul de structură, mai precis chiar decît ar face-o unii teoreticieni actuali, întrucît el distinge între cele două manifestări fundamentale: infrastructura şi suprastructura. Althusser este preocupat înainte de toate de unele chestiuni de ordin epistemologic; însă chiar la acest nivel, unde trebuie distins între ceea ce este vizibil şi invizibil, el arată condiţionarea structurală a obiectului (cf. *Lire le Capital,* p. 25).

Un mod de producţie este caracterizat prin nivelul atins de forţele de producţie şi de tipul de relaţii de producţie. Acestea din urmă sînt organizate structural în sensul că determină natura de clasă a producătorilor în raport cu proprietatea faţă de mijloacele de producţie, cu poziţia în producţie şi cu repartiţia. Althusser insistă şi asupra suprastructurii ca ansamblu de instituţii, de manifestări şi practici politice, ideologice. Ceea ce caracterizează organizarea societăţii este faptul că ea prezintă diferite nivele structurale care, deşi se articulează coerent la un anumit plan, se intercondiţionează.

Dar prioritară este economia: Althusser vorbeşte de gradul de independenţă, de tipul de autonomie relativă a diferitelor practici sociale, precizînd însă că există o dependenţă faţă de practica determinantă, care este practica economică. Faţă de alte tipuri de structuri, Althusser aduce în discuţie structura cu dominantă: „Prin aceasta este precizat un nou punct important: structura totului este articulată ca structura unui *tot organic ierarhizat.* Coexistenţa membrilor şi a raporturilor în tot este supusă ordinei unei structuri dominante, care introduce o ordine specifică în articularea (Gliederung) membrilor şi a raporturilor *(op. cit.,* p. 122*)*. Acest principiu al dominanţei este fundamental pentru economia politică marxistă, care demonstrează limpede determinarea „în ultimă instanţă a structurilor non-economice de către structura economică".

Această dominanţă acţionează şi în organizarea internă a literaturii. În concordanţă cu ierarhizarea de tip althusserian este abordarea literaturii ca un tot, iar pe linia celor discutate mai sus, ca un sistem semiotic de ansamblu. In-

structivă pentru punerea problemei este despărțirea pe care o face Charles W. Morris între cele trei dimensiuni ale semioticii, în lucrarea *Foundations of the Theory of Signs (Bazele teoriei semnelor)*, din 1938 [14]; există o dimensiune sintactică care cuprinde relațiile dintre semne, de la semn la semn, una semantică cuprinzînd relația dintre semn și designatum și alta, pragmatică, care se referă la relația dintre semne și utilizatorii lor.

Pentru structuralismul formal, esențială este dimensiunea sintactică, așa cum arată și studiile bazate pe logică și matematică. În plus, s-ar înțelege că primele două dimensiuni — sintactică și semantică — s-ar opune celei de a treia, cea pragmatică, cam așa cum se opune structura practicii.

În realitate, Althusser arată că există tot atîtea practici cîte instanțe, nivele sociale. În mod analog, putem vorbi de o practică sintactică, precum și de o practică semantică, rezervînd pragmatica pentru practica comunicării în ansamblu. În mare însă, practica literară urmează ierarhizarea practicii sociale, de la economie pînă la știință și artă; mai precis, practica literară se ierarhizează analog practicii sociale, determinantă fiind condiționarea ei economică.

Însă Althusser are meritul de a fi subliniat și relativa autonomie a teoriei, a cunoașterii, a științei, vorbind de o practică teoretică [15]; pentru literatură, este interesant să punem în evidență practica epistemică, legată direct și de activitatea materială și de cea spirituală. Avînd în vedere că practica epistemică pune literatura în raport nemijlocit cu referențialul, înseamnă că prioritară este dimensiunea semantică a semioticii literare și a semioticii în general.

În sfîrșit, un alt aspect al teoriei lui Althusser, care depășește viziunea structurilor încremenite, este introducerea contradicției în însăși organizarea structurală a socie-

---

[14] În *International Encyclopedia of Unified Science*, Chicago, 1955.

[15] Această autonomizare a teoriei, a științei, precum și opunerea ei ideologiei, îl duc pe Althusser la unele exagerări privitoare la caracterul „eronat" al ideologiei, combătute pertinent în studiul lui Ion Aluaș, *Louis Althusser sau elogiul teoriei*, publicat ca introducere în versiunea românească a lucrărilor lui Althusser, *Citindu-l pe Marx*, Ed. Politică, București, 1970. Nu trebuie însă să uităm că Althusser este condiționat oarecum de valoarea peiorativă a termenului de ideologie în Occident, atît ca obiect de cercetare cît și ca „practică" burgheză deformantă.

tății. Este vorba de binecunoscuta teorie a contradicției dintre caracterul forțelor de producție care, de pildă în capitalism, devin tot mai socializate și relațiile de producție bazate, în acest sistem, pe proprietatea privată asupra mijloacelor de producție. Această contradicție este raportată deci direct la conceperea structurală a ierarhizării societății pe nivele dominate de economie.[16] De aci conceperea structurii ca proces dinamic, ca determinare internă a propriei sale deveniri. Tocmai o astfel de tratare dialectică a structurii stîrnește obiecții din partea unor gînditori care se împacă greu și cu materialismul și cu dialectica (cf. Jeanne Parain-Vial, *op. cit.*, p. 160—175).

Dinamismul structurii conduce direct la perspectiva istorică, fundamentală pentru structurile sociale și implicit pentru marxism. Althusser arată cum în condiții particulare precise s-a ajuns la asimilarea forțată a marxismului cu istoricismul, problema punîndu-se ca o dilemă: ori acceptăm istoria și atunci sîntem marxiști și nestructuraliști, ori sîntem structuraliști și atunci nu acceptăm istoria. La încetățenirea unui marxism preocupat exclusiv de practica istorică concretă a contribuit mult Gramsci, arată Althusser, iar dilema de mai sus este acreditată de Jean-Paul Sartre, partizan fervent al participării nemijlocite, chiar individualiste, la istoria zilelor noastre și deci adversar al „contemplării" structuraliste.

Ultimul capitol din *Lire le Capital* se intitulează „Le marxisme n'est pas un historicisme" (Marxismul nu este un istoricism), capitol întemeiat pe întreaga concepție promovată de Althusser: „Obiectul de studiu al lui Marx este deci societatea burgheză actuală, care este gîndită ca un *rezultat* istoric: dar înțelegerea acestei societăți, departe de a trece prin teoria genezei acestui rezultat, trece dimpotrivă exclusiv prin teoria „corpului", adică a *structurii actuale a societății*, fără ca geneza ei să intervină prin ceva" *(op. cit.*, p. 79*)*. Iată deci că marxismul nu este numai o știință a istoriei, ci și a dezvăluirii esenței sincronice a societății; *Capitalul* înfățișează modul de producție capitalist nu ca un simplu eveniment istoric, ci ca o structură

[16] Vezi și Maurice Godelier, *Remarques sur les concepts de structure et de contradiction (Observații asupra conceptelor de structură și de contradicție)*, în „Aletheia", nr. 4 (mai), 1966.

realizată prin relaţii precise, iar prima sarcină a învăţatului este descoperirea acestora. Odată descoperite, relaţiile sînt plasate în procesul dialectic al negării lor ca urmare a contradicţiei care acţionează în sînul structurii. În această negaţie revoluţionară, marxistul intervine din plin şi nu izolat, ci încadrat într-un partid comunist, care are menirea de a efectua trecerea de la capitalism la socialism. Acesta este sensul demersului marxist în ansamblu şi chiar al lui Althusser, deşi în „litera" acestuia unii văd o negare prea categorică a istorismului.

Dacă e adevărat că există şi un marxism sincronic, este adevărat că există şi un structuralism diacronic, în special pentru spaţiul francez, în care se aşază dezbaterile evocate aici. Trebuie menţionate contribuţiile lui André Martinet, lingvist format în climatul structuralismului praghez, care invocă factorii structurali ai diacroniei: minimul efort, economia sintagmatică şi paradigmatică, redundanţa, informaţia, frecvenţa, analogia, dar mai ales presiunile în lanţ şi în sistem, randamentul funcţional.[17]

În literatură, structuralismul diacronic a produs opera de profundă analiză a lui Lucien Goldman [18]; uneori întregul structuralism literar este asimilat cu structuralismul genetic al acestuia.

În sfîrşit, aplicarea structuralismului în recitirea operei lui Marx pune problema umanismului; şi aici Althusser aduce precizări importante privitoare la subiectivismul secolului trecut, ajungînd însă la extrapolări cuprinse în cunoscuta teză a „antiumanismului teoretic". El plasează umanismul în afara marxismului, ceea ce, aşa cum arată Ion Aluaş, este „o serioasă deformare prin prisma lecturii «simptomale», a textelor clasicilor şi a substanţei marxismului" *(op. cit.*, p. XXIII*)*.

Ideea este acreditată de Michel Foucault, graţie căruia structuralismul este şi mai direct confruntat cu unele teorii filozofice actuale. Ca şi Althusser, Foucault nu este un structuralist declarat, dimpotrivă. Însă se întîmplă în acest

---

[17] André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris, 1967, cap. 6. Traducerea românească, *Elemente de lingvistică generală*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

[18] Cf. de pildă, *Pour une sociologie du roman (Pentru o sociologie a romanului)*, Gallimard, 1964.

caz un fenomen general de atragere în cîmpul epistemic al structuralismului a unui mare număr de învățați, mergînd de la aderarea explicită a unui Lévi-Strauss sau Lacan, trecînd prin cea implicită a unui Althusser sau Foucault și ajungînd la poziția aparte a unui J. Derrida sau G. Deleuze.

Cartea de bază a lui Michel Foucault este *Les mots et les choses (Cuvintele și lucrurile)*, apărută în 1966 (Gallimard), an în care văd lumina tiparului și *Ecrits (Scrieri)* de Lacan și *Du miel aux cendres* (vol. II din *Mythologiques*) de Lévi-Strauss și *Lire le Capital* de Althusser și *Sémantique structurale* de A. J. Greimas și *Problèmes de linguistique générale* de E. Benveniste.

Foucault practică deci un structuralism și, adăugăm, o semiotică mai mult deduse de exegeți. Pentru el important este să se facă arheologia cunoașterii; într-adevăr, Foucault stabilește trei configurații științifice, marcate de un număr de precepte, de atitudini, care pot fi determinate după felul cum sînt concepute relațiile dintre cuvinte și lucruri: Renașterea, clasicismul și epoca modernă. Acestea se reduc la trei episteme, întemeiate semiotic și explicitate în analiza cunoașterii științifice în trei domenii esențiale: limbajul, biologia și economia.

În secolul al XVI-lea relația dintre cuvinte și lucruri este bazată pe asemănare, care se concretizează prin: convenință, emulație, analogie și simpatie (*op. cit.*, p. 32—34).

Trecerea de la această epistemă la cea următoare se face pe calea discontinuității, teorie care a fost mult combătută de tot felul de adversari. Oricum, fapt este că în secolele XVII și XVIII, între cuvinte și lucruri nu se mai subliniază asemănarea, ci relația de ordine, de măsură, vizibilă în sistemele de semne cercetate de gramatica generală, de istoria naturală și de economie: „În pragul epocii clasice, semnul încetează de a mai fi o figură a lumii; și încetează de a mai fi legat de ceea ce el marchează prin legăturile solide și secrete ale asemănării sau ale afinității" (*op. cit.*, p. 72). În *Logica* de la Port-Royal semnul este prezentat ca un act de cunoaștere, ca un mijloc de a distinge lucrurile, el fiind socotit arbitrar „o pură și simplă legătură a unui semnificant și a unui semnificat" (*op. cit.*, p. 81).

Din felul cum Foucault descrie cunoașterea clasică, înțelegem că învățații de pe acea vreme practicau structuralismul „sans le savoir".

Secolul al XIX-lea este marcat de spiritul istoric în economia politică, care duce de la Smith și Ricardo la Marx, în biologia evoluționistă de tip Lamarck și Cuvier, în lingvistica comparativă-istorică inaugurată de Bopp. Aceste direcții sînt prea bine cunoscute pentru a mai fi nevoie de precizări; remarcăm totuși finețea cu care filozoful francez le abordează.

Epoca modernă are încă efecte în prezent. Iată însă că se schițează o nouă viziune, o întoarcere la structuri, însă la un nivel superior, am spune noi. Dacă n-ar fi fost decît această constatare, și ea camuflată, dealtfel, criticii n-ar fi fost atît de acerbi. Însă într-un asemenea context, în noua epistemă, Foucault proclamă fără echivoc „moartea omului". Arătînd că omul este o „invenție recentă", datînd de abia un veac și jumătate, el precizează: „În orice caz un lucru e sigur: omul nu este cea mai veche nici cea mai constantă problemă care s-a pus cunoașterii omenești" (*op. cit.*, p. 398). Ultima frază a cărții prezice ca un pariu, că „omul se va șterge ca un chip de nisip la marginea mării".

Dispariția omului ca obiect de cunoaștere este urmarea firească a „morții lui Dumnezeu", proces care iscă la Foucault accente retorice.

L'archéologie du savoir (Arheologia cunoașterii) (Gallimard, 1969), reia temele din lucrarea precedentă, arătînd mai clar locul și rolul limbajului, conceput ca enunț, dar nu în chip structuralist, ci ca o „funcție de existență care aparține exclusiv semnelor" (p. 115).

Se poate vedea aici o evoluție de la structură la proces, așa cum structuralismul lingvistic a trecut de la taxinomie la studierea enunțării? Sau aderăm la teza că Foucault caută o a treia cale în afara umanismului și a „structurismului"?[19] Oricum, în lecția inaugurală ținută la Collège de France în 2 decembrie 1970, publicată cu titlul *L'Ordre du discours (Ordinea discursului)* (Gallimard, 1971), Foucault se orientează mai clar spre problemele „discursului". Denunțînd forța

[19] Vezi, pentru această teză, Annie Guedez, *Foucault*, Ed. Universitaires, Colecția „Psychothèque", Paris, 1972, p. 69—72.

de avalanșă a discursului modern, Foucault conchide că e necesar „să se restituie discursului caracterul său de eveniment" (*op. cit.*, p. 53).

Însă după ce a proclamat in „antiumanism teoretic", după ce a demascat puterea și autonomia discursului, Foucault a trecut la un „umanism practic", prin acțiuni militante de tip Sartre; astfel, a luat parte, prin anchete, la activitatea „Grupului de informare asupra închisorilor", aplicînd în munca politică unele principii umaniste, expuse teoretic încă în lucrările despre fenomenul nebuniei privit medical și social.

Rezultă de aci că umanismul este în ultimă instanță o problemă de atitudine practică, luminată cel mai limpede în practica politică.

Credem însă că la nivel teoretic așa-zisa moarte a omului ca individ, notat grandilocvent cu majuscule, proclamată în context structuralist, cere a fi examinată mai cu atenție. Dacă ar fi să-l credem pe Michel Foucault declarînd că omul este o invenție recentă, ar însemna că el este produsul romantismului. Or, acesta a proclamat cultul individului, susținut pe plan moral-afectiv; este adevărat că romantismul militant implică participarea maselor, dar el nu a teoretizat științific organizarea socială. Acest rol revine întemeietorilor marxismului.

Într-adevăr, Karl Marx, așa cum s-a văzut mai sus, dezvăluie structura societății; aceasta are un caracter obiectiv, fiind supraordonată voinței indivizilor. Dar marxismul nu este numai o teorie, ci și un instrument de schimbare a societății în scopul eliberării oamenilor. Însă eliberînd clasa muncitoare, revoluția socialistă eliberează definitiv întreaga societate, deci pe fiecare individ în parte, care se poate realiza plenar.

Altfel spus, prioritar este scopul general, iar realizarea acestuia nu este posibilă decît prin cunoașterea științifică a structurilor. Omul nu este omorît prin această abordare, dimpotrivă, numai ea poate permite renașterea omului social și prin ea a omului individual. Aceasta este esența umanismului socialist. În acest context respingem o eventuală parafrazare a cronicarului: „Nu sînt structurile sub om, ci bietul om sub structuri". Odată cunoscute, structurile vor fi schimbate prin acțiunea conștientă, prin înțelegerea necesității, adică în mod liber.

Cunoașterea structurilor duce de cele mai multe ori la modele formale de analiză, elaborate la un nivel superior cu ajutorul logicii formale sau al matematicii. Este ceea ce Jeanne Parain-Vial numește structura-model, pe care dealtfel o acceptă ca instrument de cercetare. Autoarea respinge însă structura-esență, ca principiu ontologic (*op. cit.*, p. 208—209).

Această structură-esență a fost raportată la direcții filozofice ca cele reprezentate de Platon sau Kant, dar, așa cum arată Paul Ricoeur, aici este vorba de un „kantism fără subiect transcendental"; structura devine o entitate în sine: „gîndirea structurală rămîne o gîndire care nu se gîndește", spune Ricoeur într-o formulă devenită celebră. [20]

Replasînd problema în termeni semiotici, Umberto Eco, în cunoscuta lucrare *La Struttura assente* (Bompiani, Milano, 1968), dezvoltă ideea unei anumite „surse" a oricărei structuri, un anume Cod al Codurilor, implicat de determinarea dintre structuri pînă la o structură absentă: „Dacă structura ultimă există, ea nu poate fi definită" [21]. Dacă semiotica structurală se ocupă de originea oricărei comunicări, problema care se pune este de a răspunde la întrebarea *Cine vorbește*? Dar există, spune Eco, o „întrebare mai constitutivă, care ar fi pusă nu de omul liber (care se află în împrejurarea de a putea «contempla»), ci *de sclav*, care socoate ca mai urgent să se întrebe „cine moare?" în loc de „cine vorbește?" (și să pornească de aici, nu pentru a face filozofie, ci pentru a construi o roată de apă care să-i îngăduie să moară mai puțin repede și să se elibereze de piatra de moară de care este înlănțuit)". [22] Aici, Eco evocă gîndirea înțelepților chinezi privitoare la importanța practicii, ceea ce repune problematica structuralismului într-un context dialectic mai larg decît cel schițat de Althusser.

În general, există o tentativă de a se depăși absolutizarea unor structuri-esențe, încremenite, autonome și rupte de subiect, de practică. Cum se știe, Jean Piaget prezintă o concepție mai dinamică asupra structurii, caracterizată prin trei

---

[20] Paul Ricoeur, *Structure et herméneutique (Structură și hermeneutică)*, în „Esprit", noiembrie, 1963, p. 617.

[21] Umberto Eco, *La structure absente (Structura absentă)*, Mercure de France, Paris, 1972, p. 383. Vezi și Lucien Sebag, *Marxisme et structuralisme (Marxism și structuralism)*, Payot, Paris, 1964, p. 184.

[22] Idem, ibidem, p. 385.

trăsături: totalitatea, transformarea, autoreglajul (*op. cit.*, p. 5—16).[23]

În altă direcție, la noi, abordarea critică a structuralismului teoretic s-a făcut în manualul *Materialismul dialectic* (Ed. Politică, București, 1973) în capitolul „Sistem și structură" redactat de Ludwig Grünberg. Conceptul de structură este corelat cu cel de sistem și cu cel de conexiune, care este o categorie mai cuprinzătoare; structura ca o categorie de ordinul esenței „se sprijină în filozofia marxistă pe un principiu *ontologic* (structuralitatea ca *însușire universală a realității*") (*op. cit.* p. 203). Așadar, structura-esență poate fi acceptată, dar numai corelată cu categoriile dialecticii materialiste: „Așa cum structuralismul oferă un instrument metodologic indispensabil analizei dialectice, filozofia marxistă oferă metodei structurale instrumentul teoretic care-i permite să nu-și trădeze rațiunea de a fi" (*op. cit.*, p. 230).

Am cercetat cu alt prilej problema structurii ca esență, în lingvistică și în literatură, arătînd că ea trebuie privită diferit, după cum ne plasăm în perspectiva ontologică sau epistemologică. Discutînd în termeni structuraliști, în planul ontologic, substanța (realul concret) este primordială față de structura-esență. Însă, în planul epistemologic, structura se prezintă ca invarianță care se proiectează asupra substanței, iar în științele care operează cu semne se știe că substanța acestora este decupată de forma invarianței.[24]

De fapt, structuralismul în științele umane, care interesează aici, beneficiază de o nouă deschidere teoretică în cadrul semioticii actuale, lucru menționat în treacăt și în rîndurile de mai sus. Pentru unii învățați este limpede că structuralismul reprezintă cercetarea sistemelor de semne: „Vom spune — și acesta este singurul mod de a nu cădea în confuzie — că *sub numele de structuralism se grupează științele semnului, ale sistemelor de semne*".[25]

---

[23] Vezi și Georges Lerbet, *Piaget*, Ed. Universitaires, collection „Psychothèque", Paris, 1970, p. 91—94.

[24] Vezi P. Miclău, *Sistemul limbajului* în *Sistemele Limbii*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1970, p. 7—26.

[25] François Wahl, *Introduction générale* la volumul devenit celebru *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Seuil, Paris, 1968), în care autorul publică și secțiunea *Philosophie. La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*, editată separat (ca și celelalte secțiuni, dealtfel), Seuil, Paris, 1973, p. 10.

Structuralismul a demarat pornind de la principiile semiotice ale lui Saussure, duse la expresia lor superioară în glosematica lui Hjelmslev. Însă el a continuat să se dezvolte mai mult metodologic, oarecum alături și chiar neglijînd cadrul semiotic. Odată extins însă în științele umane, s-au resimțit lacunele teoretice ale structuralismului, ceea ce s-a văzut și din expunerea de pînă aici; altfel spus, la un nivel mai înalt de abordare, s-a constatat că structuralismul este o metodă izbitor de eficace în cercetarea particulară, care nu dispune însă de o teorie de aceeași talie. Într-o asemenea situație, avem impresia că s-a produs o recrudescență a semioticii tocmai pentru a suplini neizbutirile teoretice ale structuralismului.

Acest lucru se vede în tot felul de prezentări ale structuralismului, de la cele didactice [26] (și ele numeroase), pînă la cele solid întemeiate pe principii filozofice [27] și chiar politice. [28] Cred că putem afirma că în prezent există o sinteză epistemică în științele omului între teoria semiotică și metoda structurală, sinteză deosebit de fructuoasă pentru cercetare, plină de lumini atunci cînd e vorba să vedem natura, esența obiectului studiat precum și organizarea discursului care îl explică.

Poetica și semiotica

În contextul înfățișat mai sus s-a conturat și poetica actuală. Din punct de vedere metodologic se poate spune că însăși elaborarea poeticii este rodul abordării literaturii cu mijloace structurale. Principala direcție fructificată de poetică este formalismul rus, practicat mai demult, dar pus la contribuție relativ recent. În studiul introductiv la traducerea principalelor lucrări ale lui Jan Mukařovský, Corneliu Barborică a analizat competent legătura dintre Cercul lingvis-

[26] Cf. Louis Millet și Madeleine Varin d'Ainvelle, *Le structuralisme (Structuralismul)*, Ed. Universitaires, colection „Psychothèque", Paris, 1970, mai ales p. 101—126.

[27] Cf. Noël Mouloud, *Langage et structures, Essais de logique et de séméiologie (Limbaj și structuri, Încercări de logică și semeiologie)*, Payot, Paris, 1969.

[28] Henri Lefebvre, *Au-delà du structuralisme (Dincolo de structuralism)*, Ed. Anthropos, Paris, 1971.

tic de la Praga și formalismul rus pe de o parte, dintre structuralismul praghez și poetică. [29]

Dar abia după maturizarea structuralismului în lingvistică și în alte științe umane, s-a putut crea o adevărată poetică. Chiar Lévi-Strauss pornește de la unele principii ale formalismului, ilustrate de celebra *Morfologia basmului* a lui Vladimir Propp (ediția rusă din 1928, dar versiunile occidentale apar abia după război). Mai trebuie pomenită traducerea în franceză a unei importante culegeri din textele formaliștilor ruși în volumul lui Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (Seuil, Paris, 1955).

Poetica s-a constituit în primul rînd ca analiză structurală a narațiunii, ca naratologie. Au devenit clasice lucrările lui A.-J. Greimas *(Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, etc.). La noi însă, poetica este mai cuprinzătoare, existînd preocupări mai largi, care acoperă și poezia, iar metodologic se ajunge la abordări formale foarte adîncite, ilustrate de cunoscuta lucrare a lui Solomon Marcus, *Poetica matematică* (Ed. Academiei R.S.R., București, 1970). În asemenea cazuri, relația dintre poetică și lingvistică este extrem de strînsă, mergîndu-se pînă la metodele cele mai noi ale științei limbii care depășesc structuralismul.

Dar, în ansamblu, poetica adoptă demersul analizei structurale, bazat pe descoperirea unităților invariante și dezvăluirea structurilor în care ele se integrează.

La elaborarea poeticii structurale au contribuit mult lucrările lui Tzvetan Todorov. În afară de opera de pionierat amintită mai sus, prin care el făcea cunoscute publicului occidental tezele formaliștilor ruși, Todorov a publicat o serie de articole și volume în care competența se îmbină cu accesibilitatea. Trebuie amintită în primul rînd cartea *Littérature et signification (Literatură și semnificație)* (Larousse, Paris, 1967), care a constituit teza sa de doctorat, elaborată sub conducerea lui Roland Barthes.

Cum se știe, ea reprezintă o analiză structurală a cărții lui Ch. de Laclos, *Les liaisons dangereuses (Legăturile primejdioase)*, urmată de un apendice consacrat tropilor și figurilor. Este vorba de o specie particulară de text literar,

---

[29] Corneliu Barborică, *Destinul unui demers estetic modern*, în „Studii de estetică de Jan Mukařovský, Ed. Univers, București, 1974, p. VII—XVII.

organizat sub formă de scrisori și este firesc ca o bună parte din analiză să fie rezervată dezvăluirii structurii acestui tip de text.

Se oferă însă și numeroase principii de analiză structurală a povestirii mai ales în capitolul al doilea, unde sînt exploatate două direcții fundamentale: logica acțiunilor și raporturile dintre personaje. Remarcăm o prezentare sintetică a organizării structurii pe cele două axe — cea paradigmatică și cea sintagmatică; în tabloul de mai jos (cf. *op. cit.*, p. 55), pe orizontală sînt date propozițiile în ordinea lor lineară, succesivă, iar pe verticală (axa paradigmatică) se obțin grupări de propoziții cu conținut asemănător:

Valmont dorește să placă	Tourvel se lasă admirată	Merteuil încearcă să pună obstacol primei dorințe	Valmont respinge sfaturile lui Merteuil
Valmont dorește să seducă	Tourvel îi acordă simpatia	Volanges încearcă să pună obstacol simpatiei	Tourvel respinge sfaturile lui Volanges
Valmont își declară dragostea	Tourvel rezistă	Valmont o urmărește cu încăpățînare	Tourvel respinge dragostea
Valmont încearcă din nou să seducă	Tourvel îi acordă dragostea	Tourvel fuge din fața dragostei	Valmont respinge în aparență dragostea
Dragostea este realizată			

Editura Univers a publicat recent o altă carte importantă a lui Todorov, *Introducere în literatura fantastică* (originalul a apărut în Editura Seuil, Paris, 1970), precedată de o frumoasă prefață semnată de Alexandru Sincu, în care se face o succintă prezentare a autorului și a principalelor teze pri-

vind fantasticul în literatură; acesta este abordat mai mult sub aspectul naturii sale ca gen literar decît ca metodă structurală de analiză.

Un an mai tîrziu, Todorov publică o culegere de studii, intitulată *Poétique de la prose (Poetica prozei)* (Seuil, Paris, 1971), unde sînt întrunite contribuţii esenţiale ale autorului, unele reluate în volume. Menţionez penultimul studiu, *Les transformations narratives*, folosit cu succes de studenţi în analize asupra operelor literare. Todorov distinge două tipuri de transformări — simple şi complexe. În transformările simple intră transformările de mod, de intenţie, de rezultat, de manieră, de aspect, de statut; în cele complexe se cuprind transformările de aparenţă, de cunoaştere, de descriere, de presupunere, de subiectivare, de atitudine.

Grăitoare pentru metoda structurală a poeticii în general şi pentru modelul Todorov în special este *Gramatica Decameronului*, publicată în volumul de faţă. Autorul vizează „structura povestirii în general şi nu pe aceea a unei cărţi", de unde am conchide că ne găsim în prezenţa unui model deductiv, elaborat prin analogie cu tehnica lingvistică de analiză. În realitate, demersul lui Todorov se afla la jumătatea drumului dintre metoda inductivă şi cea deductivă.

Două sînt secţiile analizei: stabilirea unităţilor minimale şi studierea relaţiilor dintre ele în cadrul secvenţelor. Cred însă că mai ales pentru prima parte sînt ncesare unele lămuriri privitoare la natura semiotică a categoriilor schiţate de Todorov. Astfel, la numele proprii se face o analiză semiotică pertinentă; dar este interesant de subliniat caracterul clasematic al personajelor din Decameron, neindividualizate ca entităţi de sine stătătoare.

Categoriile primare ale naraţiunii au structuri analoage părţilor de vorbire lingvistice şi trebuie arătat că exploatarea lor de către Todorov este foarte fertilă. Totuşi, abordînd problema din punctul de vedere al referinţei, este necesar să facem unele precizări privitoare la dependenţa adjectivelor şi a verbelor de nume; mai ales la verbe avem impresia că la Todorov ele sînt detaşate de celelalte categorii. Or, s-ar putea obţine o regrupare a verbelor în funcţie de agenţi, dar pe Todorov îl interesează aici mai puţin latura paradigmatică a structurii.

Elocvente sînt și categoriile secundare ale narațiunii, stabilite de Todorov: negația și opoziția, comparativul, modul, volutativul și viziunile. Acestea rafinează analiza povestirilor lui Boccaccio și pot fi luate ca instrumente metodologice și pentru alte producții de același tip.

Însă partea cea mai dezvoltată a lucrării cuprinde analiza sintactică efectuată în secțiunea intitulată *Studiul secvențelor*. Aici se reflectă cel mai clar achizițiile structuralismului împins pînă la un nivel de formalizare, ce-i drept, simplu și elocvent. Lăsăm cititorului satisfacția de a urmări cum funcționează modelul în cadrul acestei dimensiuni sintactice.

Important este că el are o mare putere explicativă, verificată în diferitele aplicații la producții analoage *Decameronului*. Astfel, cum se știe, *Heptameronul* scris de Margueritte de Navarre este o replică dată lui Boccaccio, iar structura nuvelelor franceze poate fi limpede explicată cu ajutorul modelului Todorov. La fel stau lucrurile cu *Contes* de La Fontaine, unde numeroase povestiri au aceeași sursă. Se poate aplica același model și la creații mai noi cum este *Hanul Ancuței* de Mihail Sadoveanu, deși aici intrăm în domeniul unor semnificații simbolice, al motivațiilor psihologice, care scapă instrumentului utilizat de Todorov pentru *Decameron*.

Așadar, dimensiunea de bază a modelului Todorov este aici cea sintactică; celelalte dimensiuni ale poeticii și ale semioticii — cea semantică și cea pragmatică sînt mai puțin luate în considerare. Semantica ar fi putut să dea explicații mai adîncite privitoare la referențial, prin unele corespondențe între categoriile stabilite și secțiunile de „real" sugerate de text, pe linia asamblistă menționată mai sus. Pragmatica este și mai neglijată, dar acesta este un păcat al întregii poetici de inspirație franceză. Se fac însă cercetări în perspectiva anglo-saxonă în domeniul categoriilor care intervin în procesul de enunțare în sensul influențării receptorului mesajului în general și al mesajului literar în special. Unele din aceste categorii sînt însă abordate în principiu în studiul *Poetica* publicat în volumul de față.

Oricum, însuși Todorov arată în postafața la *Gramatica Decameronului* că dacă gramatica propusă de el poate fi contestată, rămîne ideea unei gramatici a narațiunii. Cum

arată practica cercetărilor în domeniul poeticii, această gramatică continuă într-adevăr să se dezvolte în diferite direcții. Cea propusă aici este un model potrivit pentru structurile simple, care merg de la folclor pînă la povestirile de tipul boccaccian, unde contează înainte de toate întîmplarea, evenimentul, adică acțiunea literară. Sînt instructive în acest sens și paginile din anexa „Oamenii-povestiri" din volumul de față, în care Todorov înfățișează seducător această constantă evenimențială a povestirii, aplicată la *O mie și una de nopți*: personajele nu sînt „caractere" înzestrate cu seva psihologiei, ci agenți ai mecanismului determinărilor evenimențiale.

Cititorul va parcurge cu deosebită mulțumire pasajul din *Gramatica Decameronului* în care se arată neputința modelului la unele cazuri particulare, îndeosebi al povestirii boccacciene din „Ziua a cincea, nuvela a noua". Aici intervine determinarea psihologică, iar obiectul dramei — șoimul — devine un simbol încărcat cu largi semnificații. Lucrul trebuie pus în lumină deoarece tocmai limitarea unui model formal la o anumită clasă de producții literare strict circumscrise nu este înțeleasă de adversarii poeticii.

•

Dacă în lucrările unde accentul cade pe metodă, cum este *Gramatica Decameronului*, ni se dau scurte indicații teoretice, în schimb în prezentarea de ansamblu a poeticii, Tzvetan Todorov lămurește problemele generale ale acestei discipline. Ea cuprinde un aparat conceptual solid întemeiat, care trebuie luat ca premisă a analizelor particulare, mai mult ori mai puțin formalizate. Voi schița cîteva repere pentru a le introduce într-un cadru semiotic mai larg.

Todorov arată întîi complementaritatea dintre poetică și critică, prima fiind chemată să dezvăluie legile generale, structurile abstracte și imanente ale literaturii, în timp ce a doua este menită să interpreteze lucrarea literară. Cred însă că cea mai bună interpretare este aceea care pornește de la sesizarea și înțelegerea structurilor, nu aceea care le ocolește.

De fapt opoziția cea mai acută nu este între poetică și critică, ci între poetică și istoria literară, care îi reproșează

tocmai imanența demersului. Este bine cunoscută polemica dintre R. Picard [30] și Roland Barthes [31] în Franța.

Imanența cuprinde în mare două domenii ale reflecției: ontologia și epistemologia. Din punct de vedere ontologic, conceperea imanentă a unui obiect înseamnă desprinderea lui de relațiile pe care le are cu alte obiecte, autonomizarea lui. La acest nivel de teorie a existenței, structuralismul clasic are o poziție ambiguă: el definește obiectul atît prin prisma relațiilor sale interne cît și prin a conexiunilor cu alte obiecte: un fonem de pildă, este descoperit și descris numai prin relațiile contractate cu alte foneme, relații implicate de comutare, care la rîndul ei este de fapt o relație stabilită între două corelații. Însă cînd e vorba de a generaliza, structuralismul susține autonomia limbajului, izolarea lui de factorii extralingvistici: după expresia lui Saussure, însăși limba trebuie concepută în sine și pentru sine. [32]

Credem că absolutizarea imanenței structurilor, luate global, este o greșeală teoretică și în ultimă instanță ideologică. La fel stau lucrurile cu opera și cu textul literar.

În schimb, la nivel epistemologic, imanența poate fi concepută ca ceva relativ, ca o desprindere temporară a obiectului cercetat din lanțul de conexiuni în care el se plasează în mod natural. De fapt, după dominarea seculară a criticii extraliterare, este necesar în prezent să se treacă la o analiză a literaturii însăși, a determinărilor sale interne. Exegeza filologică și universitară ne-au obișnuit mai mult cu studierea condițiilor în care opera a fost scrisă decît cu dezvăluirea propriei sale structuri. Însă, ne va interesa mai puțin data exactă și condițiile publicării poemului „Invitation au voyage" de Baudelaire, de pildă, faptul că el face parte din ciclul

---

[30] Cf. Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture, (Nouă critică sau nouă impostură)*, J.-J. Pauvert, Paris, 1965.

[31] Roland Barthes *Essais Critiques (Eseuri critice)*, Seuil, Paris, 1964 și *Critique et Vérité (Critică și adevăr)*, Seuil, 1966. Opera de critică a lui Barthes este plasată în contextul poeticii și al semioticii, lucru subliniat în prezentarea făcută de Guy de Mallac și Margaret Eberbach, *Barthes*, Ed. Universitaires, collection „Psychothèque", Paris, 1971.

[32] Așa se încheie celebrul *Cours de linguistique générale (Curs de lingvistică generală)*, de Ferdinand de Saussure (Payot, Paris), iar ideea este și mai categoric formulată în lucrarea de bază a glosematicii, *Prolégomènes à une théorie du langage (Prolegomene la o teorie a limbii)* de L. Hjelmslev (trad. fr., Ed. de Minuit, Paris, 1969).

inspirat de actrița Marie Daubrun căreia poetul i s-ar adresa invitînd-o în ținutul care îi seamănă, după cum e mai puțin important să stabilim localizarea strictă a acestui ținut.

Într-un model mai adecvat pentru analiza acestui poem se pot studia, de pildă, conotațiile sugerate de cadrul exotic, de dragoste etc. Nu înseamnă însă că prin intermediul conotațiilor imanența se deschide spre alte lumi pe care ele le implică? Credem că aici e cheia problemei. Întrucît analiza semantică trimite în ultimă instanță la referent și la conotațiile acestuia, ea deschide o ușă spre universul de care textul e legat indisolubil „Chiar și în poemul cel mai simplu semnificatul reprezintă o întreagă lume", spune Damáso Alonso. [33]

Acest univers este însă organizat izomorf cu textul literar, pe baza unor principii semiotice comune. Vorbim în acest caz de o imanență lărgită și nu de o transcendență a textului. Iată în această privință o strofă din poemul *Anna* de Paul Valéry:

Elle vide, elle enfle d'ombre sa gorge lente
Et comme un souvenir prenant ses propres chairs,
Une bouche brisée et pleine d'eau brûlante
Roule le goût immense et le reflet des mers. [34]

Este un text în care domină notațiile senzuale și ca atare mai puțin deschis spre alte sectoare, exterioare operei literare. Totuși și acest tip de text este încadrat într-o imanență lărgită prin osmoza dintre propria lui semiotică și aceea a sistemelor imediat implicate. În primul vers se trimite spre structura umbrelor care capătă semnificații devenind deci un sistem semiotic; fie că e vorba de umbrele din lumea reală, fie de cele din producțiile plastice, contururile și unduirile lor se comportă ca semne grăitoare. În ambele cazuri, structurile semiotice respective sînt alcătuite ca un limbaj, avînd paradigmele lui de semnificanți și de semnificați, precum și o sintaxă proprie.

---

[33] Damáso Alonso, *Poesia española*, Madrid, 1966; citatul în vol. editat de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, *Poetică și stilistică*, Ed. Univers, București, 1972, p. 82.

[34] Pieptu-i cu umbre se umple, se deșartă / Și ca amintiri învăluindu-i trupul cald, / O gură zdrobită-ntru apa ce arde / Prăvale gustul larg al mării de smarald.

În versul al doilea se invocă amintirile ca o forță apărînd trupul celei care doarme, ceea ce ne duce în lumea subconștientului și a inconștientului manifeste în starea de somn.

La un nivel mai larg este vorba de a interpreta semiotic lumea obictelor înconjurătoare, cărora li se acordă o semnificație suplimentară față de sensul lingvistic, ea fiind ilustrată în general prin sistemul conotațiilor. Așa se prezintă enunțul din ultimul vers al strofei citate: marea aduce întreaga ei semiotică, cristalizată în structuri antropologico-mitologice, dar și de ordinul contactului direct cu sfera umanului senzorial.

Prin urmare, analiza textului poetic trebuie să fie înainte de toate o cercetare imanentă, restrînsă la text; cum însă cercetarea se extinde normal la interpretarea semiotică, urmează să se adopte perspectiva imanenței lărgite la toate implicațiile în domeniul altor structuri semiotice, cu care textul contractează relații precise.

Tot pe baza semioticii se poate aduce la un numitor comun și studierea determinărilor extratextuale în cele două direcții fundamentale — cea sociologică și cea psihologică. Prima se leagă direct de semiotica textului prin intermediul antropologiei structurale, a doua prin psihanaliza lacaniană, mergînd pînă la domenii mai restrînse. De fiecare dată nu vom cerceta relații între detalii mai mult ori mai puțin anecdotice, ci consonanța dintre sistemele semiotice. Astfel, de pildă, binecunoscutul poem al lui Jacques Prévert, *Déjeuner du matin*, se bazează pe simpla desfășurare a semioticii structurii familiale. Păcatul aplicării psihanalizei la critica literară constă adesea în utilizarea unor fapte mai mult izolate pentru a explica ansamblul operei. Trebuie să se meargă și aici de la structură la structură.

Dacă imanența poate fi lărgită pe cale semiotică în cazul textelor de poezie, cu atît mai mult este valabil acest lucru pentru narațiune. Odată dezvăluite structurile acesteia, înfățișate formal sau eseistic, va fi necesar să fie scoase la iveală codurile semiotice extraliterare prezente în operă. Umberto Eco (*op. cit.*, p. 11—14) trece în revistă principalele coduri semiotice, a căror simplă înșirare sugerează un nou mod de abordare a lucrării literare: codurile culturale, estetice, sistemul obiectelor, retorica, comunicarea de masă, codul iconic, muzical, chinezica (codul gesturilor), proxemica

(codul distanțelor), codurile paralingvistice (intonație, rîs, plîns, îngînare etc.), codurile simțurilor (gustativ, tactil, olfactiv), codul comunicării animale (zoosemiotica).

Toate acestea arată că dacă mergem dincolo de text, trebuie să recurgem la structuri organizate semiotic și nu la detalii, la explicări anecdotice. În plus, vom ține seama de principiul dominanței, care arată că între coduri există o ierarhie, determinată fiind instanța economico-socială. Pe scurt, așa cum structuralismul nu este refuzat, ci integrat dialectic de marxism, tot așa și poetica structurală, prin semiotică, ajunge tot la încadrarea vitală în dialectica marxistă.

Deschiderea poeticii prin semiotică duce la însăși conceperea literaturii ca sistem deschis. De obicei acesta este conceput ca posibilitate multiplă de interpretare, deci din punctul de vedere al criticii literare. Însă, introducînd o perspectivă dinamică putem concepe literatura tocmai ca un sistem semiotic deschis.

În opoziție cu sistemele închise, care sînt în mod firesc simple, sistemele deschise se caracterizează printr-un înalt grad de complexitate. Printre acestea sistemele semiotice, iar literatura se plasează la nivelul cel mai înalt al acestora, se caracterizează printr-o complexitate deosebită, izvorîtă din reunirea a două sisteme — de semnificanți și de semnificați. În special sistemul semnificațiilor literare este deosebit de complex întrucît el integrează toată cunoașterea îmbogățită cu atitudinea personal-afectivă. Poetica este chemată tocmai să pună ordine în această complexitate.

O altă caracteristică a sistemelor deschise constă în faptul că ele simulează viața și spiritul. Or, literatura ca sistem semiotic este tocmai o astfel de simulare, realizată pe calea ficțiunii. Produsele ficțiunii pornesc de la coduri semiotice complexe și se organizează apoi într-un nou sistem semiotic a cărui complexitate nu rezultă din suma, ci din produsul codurilor de plecare; de aici o lume simbolică inedită, care potențează înțelesurile realului la exponente nebănuite.

Sistemele închise sînt impermeabile față de mediu. Literatura ca sistem semiotic se deschide, cum am arătat, spre lumile de la care a pornit, influențîndu-le prin mecanisme pragmatice, ale căror legi încep acum să fie puse în lumină.

Printre alte sisteme semiotice, literatura este nemijlocit ancorată în contextul socio-cultural. Prin semnificațiile vehiculate, literatura devine o osmoză între subiect și lume.

În opoziție cu sistemele închise care sînt omogene și funcționează ca un agregat, sistemul semiotic literar e alcătuit din elemente eterogene. Eterogenitatea vine din pluralitatea codurilor semiotice prelucrate și, mai ales, din însăși structurarea pe cele două planuri: expresia ca semnificant și conținutul ca semnificat. Poetica este chemată tocmai să dea seama de integrarea structurală a elementelor, laturilor, inițial eterogene. Și ea descoperă legi, exprimate formal, chiar riguros matematic, de ordonare a lor.

Sistemele închise sînt alimentate de energie, în timp ce sistemele deschise sînt structurate pentru a transmite informația. Or, literatura este tocmai un asemenea instrument semiotic superior de transmitere a informației. Se poate spune că însăși transmiterea informației impune structurarea, funcționarea și cotrolul alcătuirii literare. Dealtfel, analiza proceselor informaționale a permis depășirea cadrului prea rigid al imanenței și închiderii structuraliste. În literatură, informația este mai complex transmisă printr-un joc al surprizei mînuit deliberat de autor.

Cu cît un sistem este mai deschis, cu atît el se caracterizează printr-o libertate de structurare, de folosire și de interpretare. Pe plan semiotic există sisteme mai rigide, cum este codul circulației rutiere, altele mai suple, cum sînt sistemele culturale. Literatura se plasează și de data aceasta la un nivel extrem de înalt de manifestare a libertății. Am văzut cum trebuie pusă problema acesteia în raport cu structura în general. Din păcate, în domeniul filologic, libertatea scriitorului a fost și mai este înțeleasă pe linia creării de noi cuvinte, de folosire a neologismelor, arhaismelor, regionalismelor. Însă cea mai mare libertate se manifestă în domeniul îmbinărilor de semne. Dacă în limbajul curent acestea sînt reglementate de anumite reguli de restricție, conform cărora nu putem spune enunțuri ca *sănii de tăceri*, în literatură, și mai ales în poezie, asemenea enunțuri sînt curente, ca în poemul lui Blaga, *Tămîie și fulgi*. Se produce o încălcare a regulilor de restricție selectivă, adică o anomalie semantică. Rezultatul ei este un amalgam de semnifi-

cații care duce la constituirea unor imagini inedite, ca în același poem citat:

Fulgi moi și grași îmi troienesc
în pace lumea ca de scrum,
și fulgi de-aramă azvîrliți din cer
par clopoței atîrnați
de gîtul pașilor de cai pe drum.

Am analizat mai pe larg „Poezia ca sistem semiotic deschis" [35], iar tezele redate succint mai sus ilustrează, cred, căile pe care putem ieși din conceperea prea închistată a structurilor, fără ca prin aceasta să le negăm existența și pertinența abordării, inclusiv în cadrul poeticii. Firește, pentru narațiune, caracterul deschis al sistemului semiotic literar, pus în joc, este și mai pregnant.

Ca și structuralismul în ansamblu, poetica a fost opusă total istoriei literare. Dar ca și în cazul lingvisticii, situația este mai complexă. Poetica se opune unei anumite istorii și anume istoriei detaliilor, atomistă, substanțialistă și mentalistă. Așa cum există o lingvistică structurală diacronică, se poate elabora și o poetică diacronică. Dar scopul acesteia nu va fi studierea amănuntelor, ci a structurilor. Cu alte cuvinte, va fi necesar să se analizeze cum se modifică o structură literară în altă structură literară. De pildă, în prezent numeroase cercetări arată cum se schimbă structura romanului tradițional într-o nouă alcătuire care este noul roman.[36]

Însă și de data aceasta este important ca poetica să fie plasată în context semiotic. Structura semiotică a poeticii se schimbă pentru că se schimbă ansamblul de semne și simboluri ale unei epoci. Am arătat mai sus felul cum caracterizează Michel Foucault diferitele episteme după înțelegerea raportului dintre cuvinte și lucruri. Cînd se trece de la epistema Renașterii la clasicism se renunță la relația de asemănare, la întregul simbolism anterior, pentru a se institui rela-

[35] Vezi „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 2, 1973, Ed. Univers, București.

[36] Cf. studiul lui Romul Munteanu, *Noul roman francez*, Ed. Univers, București, 1973.

ția semiotică arbitrară căreia de fapt i se supune marea literatură clasică.

Cînd se conturează noua epistemă a zilelor noastre, se produce o ștergere a individualității, înțelese grandilocvent romantic, pentru a se proclama noile structuri semiotice, reîntoarse oarecum la arbitrar, dar produse după reamenajările bricolajului sau ale caleidoscopului.

Mai trebuie arătat că se schițează în prezent o nouă istorie literară care va integra achizițiile poeticii structurale. Ea va trebui să fructifice și semiotica diacroniei de tip foucauldian, îmbogățită cu o teorie mai dialectică decît aceea a discontinuității totale, promovată de ilustrul filozof francez.

În sfîrșit, amintim o categorie nelămurită de poetică, și anume aceea a valorii ca atare și a judecății de valoare. Dacă aceasta din urmă iese din sfera de preocupări a poeticii, valoarea instrinsecă poate fi un domeniu al poeticii. Însă, problema este oarecum deplasată în sensul că poetica nu se ocupă de valoare ca apreciere subiectivă, ci mai degrabă de valoarea structurării literare. Mai mult, ideal nu va fi vorba de o structură particulară a unei opere, ci de structura generală și abstractă a unui întreg gen.

Valoarea este însă și o problemă de expresie, de registre ale vorbirii, cum ar spune Todorov, sau de stilistică, marea absentă din poetică, orientată esențialmente spre structurile de conținut. Însă, în termeni coerenți structuraliști, unei forme a conținutului trebuie să facem să-i corespundă și o formă a expresiei, cercetată din altă prespectivă de Tudor Vianu.

Valoarea este și o problemă de subiect, de prezență a receptorului ca personalitate umană. Deschiderea poeticii spre subiect se face însă tot prin plasarea ei în cadrul semiotic și anume în acea semiotică critică (și critică semiotică), ilustrate de lucrările unei Julia Kristeva.[37]

Vom spune că în acest caz ne îndreptăm spre un nou umanism și că zîmbetul trist al lui Foucault nu-și mai are rațiunea de a fi? Baza lui ar consta în mișcarea de contestare a structurilor societății occidentale, care au dus la o epistemă

---

[37] Cf. Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse (Cercetări pentru o semanaliză)*, Colecția „Tel Quel", Seuil, Paris, 1969.

a ștergerii vechii imagini a individului, dînd unora impresia că s-ar fi produs un vid, prin alungarea termenului uman în afara structurii.

Oricum, structuralismul și-a spus cuvîntul în istoria cunoașterii prin elaborarea unuia din cele mai solide aparate de studiu din științele omului, care își arată toată complexitatea în poetică. Însă tocmai această maturizare metodologică a pus în lumină insuficiențele teoretice ale structuralismului. Dacă e adevărat că poetica are un rol tranzitoriu, cum spune Todorov, atunci perspectiva imediată, care se deschide, este sau împlinirea ei teoretică prin intermediul semioticii, sau pur și simplu înlocuirea ei cu semiotica literară. În prezent situația este de compromis: dispunem de o metodă structurală, a cărei fundamentare teoretică este tocmai semiotica. Ingrată, uitînd că structuralismul a readus-o pe tapet, semiotica își va căuta o nouă metodă? Cercetătorii din domeniul literaturii au un cuvînt de spus; dar orice ar spune, vorba lor va fi tot un semn organizat structural.

PAUL MICLĂU

Notă asupra prezentei ediții

Textul care urmează este destul de diferit de cel scris în 1967, care figura sub același titlu în volumul colectiv Qu'est-ce que le structuralisme? *Motivul este dublu: cîmpul poeticii nu mai este astăzi ceea ce era cu șase ani în urmă și eu însumi nu-l mai abordez în același fel. Dar un text în întregime nou nu s-ar mai putea integra în proiectul nostru inițial. Am păstrat deci intenția generală și cadrul primei versiuni, ca și unele analize și exemple, modificînd totuși expunerea de cîte ori a fost necesar pentru explicarea stării actuale a poeticii.*

TZVETAN TODOROV
mai 1973

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poetica

I

Definiția poeticii

Pentru a înțelege ce este poetica, trebuie să plecăm de la o imagine generală și, desigur, oarecum simplificată a studiilor literare. Oricum, nu este nevoie să descriem curentele și școlile reale; va fi de ajuns să amintim pozițiile luate față de cîteva alegeri fundamentale.

Trebuie deosebite chiar de la început două atitudini. Prima vede în însuși textul literar un suficient obiect de cunoaștere; după cea de a doua, fiecare text particular este considerat ca manifestarea unei structuri abstracte. (Las la o parte, deci, din capul locului, studiile asupra biografiei autorului, ca nefiind literare, ca și scrierile de stil jurnalistic, care nu sînt „studii"). Cum vom vedea, aceste două opțiuni nu sînt incompatibile; am putea chiar spune că ele se plasează una în raport cu cealaltă, într-o complementaritate necesară; totuși, putem face clar deosebirea între cele două tendințe, după cum accentul cade pe una sau pe cealaltă.

Să spunem mai întîi cîteva cuvinte despre prima atitudine, aceea după care opera literară este obiectul ultim și unic, și pe care o vom numi de acum încolo *interpretarea*. Interpretarea, numită uneori și *exegeză, comentariu, explicare de text, lectură, analiză*, sau pur și simplu *critică* (această înșirare nu înseamnă imposibilitatea de a deosebi sau chiar de a opune unii din acești termeni) se definește în sensul pe care i-l dăm aici, prin scopul său, acela de *a numi sensul textului examinat*. Această abordare îi determină dintr-o dată idealul — care este de a face să vorbească textul însuși; cu alte cuvinte, este vorba de fidelitatea față de obiect,

față de *celălalt*, și prin urmare de ștergerea subiectului — și de drama, care este aceea de a nu putea să descopere niciodată *sensul* ci numai *un* sens, supus contingențelor istorice și psihologice. Ideal și dramă care vor fi modulate de-a lungul istoriei comentariului, care ea însăși este coextensivă cu istoria umanității.

Într-adevăr, a interpreta o operă, literară sau nu, pentru ea însăși, și în ea însăși, fără s-o părăsești nici o clipă, fără s-o proiectezi în altă parte decît asupra ei însăși, acest lucru este într-un anume sens imposibil. Sau mai degrabă: această sarcină este posibilă, dar atunci descrierea nu este decît o repetiție, cuvînt cu cuvînt, a operei însăși. Ea se îmbină cu formele operei atît de aproape, încît amîndouă nu mai fac decît una. Și, într-un oarecare sens, orice operă constituie ea însăși cea mai bună descriere a ei.

Ceea ce se apropie cel mai mult de această descriere ideală dar invizibilă este simpla lectură, în măsura în care aceasta nu este decît o manifestare a operei. Totuși, procesul lecturii nu este fără urmări: două lecturi ale unei cărți nu sînt niciodată identice. Citind, trasăm o scriitură pasivă; adăugăm și suprimăm în textul citit ceea ce vrem sau nu vrem să găsim în el; lectura nu mai este imanentă de îndată ce există un cititor.

Ce să mai spunem de această scriitură activă și nu pasivă care este critica, fie că este de inspirație științifică, fie artistică? Cum se poate scrie un text rămînînd fidel altui text, păstrîndu-l intact? Cum se poate articula un discurs care să fie imanent altui discurs? Pentru că există scriitură și nu numai lectură, criticul spune ceva ce opera studiată nu spune, chiar dacă el pretinde că spune același lucru. Prin faptul că scrie o nouă carte, criticul o suprimă pe aceea despre care vorbește.

Ceea ce nu înseamnă că această încălcare a imanenței nu cunoaște grade.

Unul din visurile pozitivismului în științele umane este distincția, opoziția chiar, între interpretare — subiectivă, vulnerabilă, la limită arbitrară — și descriere, activitate sigură și definitivă. Încă din secolul al XIX-lea au fost formulate proiecte pentru o „critică științifică" care, înlăturînd orice „interpretare" n-ar fi decît o „descriere" pură a ope-

relor. La scurtă vreme după apariția unor astfel de „descrieri definitive", publicul se grăbea să le uite, ca și cum ele nu s-ar fi deosebit cu nimic de critica anterioară; și el nu se înșela. Faptele de semnificație, care formează obiectul interpretării, nu se pretează la „descriere", dacă vrem să atribuim acestui cuvînt sensul de absolut și de obiectivitate. Așa se întîmplă și în studiile literare: ceea ce se lasă „descris" în mod obiectiv — numărul cuvintelor, sau al silabelor sau al sunetelor — nu permite să se deducă sensul; și, reciproc, acolo unde se decide sensul, măsura materială este de puțin folos.

Dar a spune: „totul este interpretare" nu înseamnă: toate interpretările au aceeași valoare. Lectura este un parcurs în spațiul textului; parcurs care nu se limitează la înlănțuirea literelor de la stînga la dreapta și de sus în jos (acesta este *singurul* parcurs unic, tocmai de aceea textul nu are sens unic), dar care desparte ceea ce este alăturat și unește ceea ce este îndepărtat, care constituie tocmai textul în spațiu și nu în linearitate. Faimosul „cerc hermeneutic", care postulează coprezența necesară a întregului și a părților sale și anulează chiar prin aceasta posibilitatea unui început absolut, face deja dovada pluralității necesare a interpretărilor. Dar nu toate „cercurile" sînt echivalente: ele permit trecerea prin mai multe sau mai puține puncte ale spațiului textual, ele ne obligă să omitem un număr mai mare sau mai mic din elementele sale. Și, în practică, oricine știe că există unele lecturi mai fidele decît altele — chiar dacă nici una nu este total fidelă. Diferența între interpretare și descriere (a sensului) este de grad, nu de natură; dar ea nu este mai puțin utilă într-o perspectivă pedagogică.

Dacă *interpretarea* era termenul generic pentru primul tip de analiză căreia îi este supus textul literar, a doua atitudine anunțată mai sus se circumscrie în cadrul general al *științei*. Întrebuințînd aici acest cuvînt care displace unui „literat mijlociu", am vrea să ne referim mai puțin la gradul de precizie pe care îl atinge această activitate (precizie relativă, prin firea lucrurilor), decît la perspectiva generală aleasă de cercetător: obiectivul său nu mai este descrierea operei izolate, desemnarea sensului său, ci stabilirea de legi generale al căror produs este acest text particular.

În cadrul acestei de a doua atitudini, putem distinge mai multe varietăți, foarte îndepărtate la prima vedere. Într-adevăr, aici se găsesc alături studii psihologice sau psihanalitice, sociologice sau etnologice, ținînd de filozofie sau de istoria ideilor. Toate acestea neagă caracterul autonom al operei literare și o consideră ca manifestare a legilor care îi sînt exterioare și care se referă la psihic sau la societate, sau chiar la „spiritul uman". În acest caz, obiectivul studiului este transpunerea operei în domeniul considerat fundamental: o muncă de descifrare și de traducere; opera literară este expresia „a ceva", iar scopul studiului este de a sesiza acest „ceva" prin intermediul codului poetic. După cum natura acestui obiect de sesizat este sau filozofică, sau psihologică, sau sociologică sau o alta, studiul respectiv se înscrie într-unul din aceste tipuri de discurs (una din aceste „științe"), fiecare avînd bineînțeles subdiviziuni multiple. O astfel de activitate se înrudește cu știința în măsura în care obiectul său nu mai este faptul particular, ci legea (psihologică, sociologică etc.) pe care o ilustrează faptul.

Poetica vine să rupă simetria stabilită astfel între interpretare și știință în cîmpul studiilor literare.

În opoziție cu interpretarea operelor particulare, ea nu caută să numească sensul, ci vizează cunoașterea legilor generale care determină nașterea fiecărei opere. Dar, în opoziție cu aceste științe ca psihologia, sociologia etc., ea caută aceste legi în interiorul literaturii însăși. Poetica este deci o abordare a literaturii în același timp „abstractă" și „internă".

Nu opera literară însăși este obiectul poeticii: ea se preocupă de proprietățile acestui discurs particular care este discursul literar. Orice operă este considerată în acest caz numai ca manifestare a unei structuri abstracte mult mai generale, ea fiind doar una din realizările posibile. Astfel, această știință nu se mai ocupă de literatura reală, ci de literatura posibilă, cu alte cuvinte de proprietatea abstractă care constituie singularitatea faptului literar, *literaritatea*. Scopul acestui studiu nu mai este de a articula o parafrază, un rezumat logic al operei concrete, ci de a propune o teorie a structurii și a funcționării discursului literar, o teorie care prezintă un tablou al posibilurilor lite-

rare, astfel încît operele literare existente apar ca niște cazuri particulare realizate. Opera va fi proiectată atunci asupra a altceva decît ea însăși, ca în cazul criticii psihologice sau sociologice; acest altceva nu va mai fi totuși o structură eterogenă, ci structura discursului literar însuși. Textul particular va fi numai o instanță care permite descrierea proprietăților literaturii.

Se potrivește termenul de „poetică" cu această noțiune? Se știe că sensul său a variat în cursul istoriei; dar, bazîndu-ne atît pe o veche tradiție cît și pe cîteva exemple, recente, deși izolate, îl putem folosi fără teamă. Valéry, care afirma necesitatea unei astfel de activități, îi dăduse deja același nume: „Numele de *Poetică* ni se pare convenabil, înțelegînd acest cuvînt după etimologia lui, adică nume a tot ce are legătură cu creația sau cu compoziția operelor pentru care limbajul este în același timp substanța și mijlocul — și nu în sensul restrîns de culegere de reguli și de precepte estetice privitoare la poezie".[1] Cuvîntul *Poetică* se va referi în acest text la întreaga literatură, versificată sau nu; ba chiar va fi vorba aproape exclusiv de opere în proză.

În apărarea acestui termen, putem aminti, de asemeni, că cea mai celebră dintre *Poetici*, aceea a lui Aristotel, nu era altceva decît o teorie privitoare la proprietățile anumitor tipuri de discurs literar. Dealtfel, termenul este adesea întrebuințat cu acest sens în străinătate, iar Formaliștii ruși încercaseră și ei să-l reînvie. În sfîrșit, el apare, pentru desemnarea științei literaturii, în scrierile lui Roman Jakobson.[2]

Să revenim acum la raportul dintre poetică și celelalte abordări ale operei literare pe care le-am evocat mai sus.

---

[1] P. Valéry, „*De l'enseignement de la poétique au Collège de France* (Despre predarea poeticii la Collège de France), *Variété, V*, Paris, Gallimard, 1945, p. 291.

[2] Pentru a situa mai clar accepția pe care o dăm termenului, menționăm că el se apropie de cea descrisă de Valéry mai sus, dar nu de aceea pe care i-o dă în cursul său de poetică (cf. Yggdrasill, II, 1937—1938, III, 1938—1939); că are trăsături comune cu accepția dată de Jakobson, mai ales în ceea ce privește relația sa cu știința în general și cu lingvistica în particular, dar se deosebește prin aceea că el nu înglobează descrierea operelor concrete (cf. R. Jakobson, „Lingvistică și poetică" în *Probleme de stilistică* Ed. Științifică, București, 1964; și că el coincide destul de mult cu ceea ce Roland Barthes a numit „știința literaturii" (*Critique et vérité*), (Critică și adevăr), Paris, Seuil, 1966.

Între poetică și interpretare, raportul este prin excelență cel de complementaritate. O reflecție teoretică asupra poeticii, nealimentată de observații asupra operelor existente, se vădește sterilă și inoperantă. Această situație este bine cunoscută de lingviști; iar Benveniste declară pe bună dreptate că „reflecția asupra limbajului este fructuoasă numai dacă se face mai întîi asupra limbilor reale". Interpretarea precedă și urmează în același timp poeticii: noțiunile acesteia sînt create după necesitățile analizei concrete, care la rîndul său poate avansa numai folosind instrumentele elaborate de doctrină. Nici una din cele două activități nu primează în raport cu cealaltă: amîndouă sînt „secundare". Această întrepătrundere intimă care face ca lucrarea de critică să fie adesea un du-te-vino neîncetat între poetică și interpretare, nu trebuie să ne împiedice să deosebim clar, în abstract, obiectivele uneia de ale celeilalte.

În schimb, între poetică și celelalte științe care pot lua ca obiect opera literară, raportul este (cel puțin la prima vedere) de incompatibilitate. Spre marele regret, e adevărat, al eclecticilor, atît de numeroși printre „literați"; ei ar fi mai degrabă gata să admită, cu o bunăvoință egală, o analiză a literaturii de inspirație lingvistică, plus o alta de inspirație psihanalitică, plus o a treia, bazată pe sociologie, plus o a patra, pe istoria ideilor. Unitatea tuturor acestor demersuri se face, ni se spune, prin obiectul lor unic: literatura. Dar o astfel de afirmație este contrară principiilor elementare ale cercetării științifice. Unitatea științei nu se constituie plecînd de la unicitatea obiectului său: nu există o „știință a corpurilor", deși corpurile sînt un obiect unic, ci o fizică, o chimie, o geometrie. Și nimeni nu pretinde să dea drepturi egale într-o „știință a corpurilor", unei „analize chimice", unei „analize fizice" și unei „analize geometrice". Mai trebuie oare amintit și acest loc comun, după care metoda creează obiectul, că obiectul unei științe nu este dat de natură, ci reprezintă rezultatul unei elaborări? Freud a făcut analize de opere literare: ele nu aparțin „științei literaturii", ci psihanalizei. Celelalte științe umane se pot servi de literatură ca materie pentru analizele lor; dar dacă acestea sînt bune, ele fac parte din știința respectivă și nu dintr-un comentariu literar difuz. Iar dacă analiza psihologică sau sociologică a unui text nu e socotită demnă de a face parte din psihologie sau din

sociologie, nu vedem de ce ea ar fi primită automat în sînul „științei literaturii".

Ideea unei reflecții științifice asupra literaturii se lovește imediat de atîta neîncredere încît este necesar ca înainte de tratarea problemelor poeticii, să amintim unele din argumentele ridicate împotriva acestei reflecții însăși. Încercînd să combată aceste argumente, poetica va putea probabil să evite mai ușor anumite pericole care îi sînt semnalate.

Fiecare din aceste argumente a fost emis de nenumărate ori; se impune deci o alegere printre diferitele formulări. Iată o pagină extrasă din articolul celebru al lui Henry James, *The Art of Fiction* (*Arta prozei*):

„Există toate șansele ca el (romancierul) să aibă o astfel de dispoziție de spirit încît această distincție ciudată și literală între descriere și dialog, descriere și acțiune, să-i apară lipsită de sens și puțin lămuritoare. Oamenii vorbesc adesea de aceste lucruri ca și cum ar exista o distincție netă între ele, ca și cum ele nu s-ar confunda la tot pasul, ca și cum n-ar fi strîns legate într-un efort general de expresie. Nu pot să-mi imaginez compoziția unei cărți încarnată într-o serie de blocuri izolate; nici să concep într-un roman demn de a fi menționat, un pasaj de descriere care să fie fără intenție narativă, un pasaj de dialog care să fie fără intenție descriptivă, o reflecție oarecare care să nu participe la acțiuni sau o acțiune al cărei interes să aibă o altă rațiune, decît aceea, generală și unică, care explică succesul oricărei opere de artă: aceea de a putea servi drept ilustrare. Romanul este o ființă vie, una și continuă, ca orice alt organism, și vom observa, cred, că el trăiește tocmai în măsura în care în fiecare din părțile sale apare ceva din toate celelalte. Criticul care, plecînd de la textura închisă a unei opere terminate, va pretinde că trasează geografia unităților sale, va fi împins să pună frontiere la fel de artificiale, mă tem, ca toate cele pe care le-a cunoscut istoria."

Astfel James acuză pe criticul care-și permite întrebuințarea unor noțiuni ca „descriere", „narațiune", „dialog" etc., de comiterea simultană a două greșeli: 1. A crede că aceste unități abstracte pot exista în stare pură într-o operă. 2. A îndrăzni să folosești noțiuni abstracte, care decupează

acest obiect intangibil (această „ființă vie") care este opera de artă.

Perspectiva în care se plasează poetica face ca primul reproș să-și piardă toată forța: căci, de fapt, poetica situează aceste noțiuni abstracte nu în opera particulară ci în discursul literar; ea afirmă că ele nu pot exista decît aici, în timp ce în operă avem a face totdeauna, cu o manifestare mai mult sau mai puțin „mixtă"; poetica nu se ocupă de cutare sau cutare fragment al unei opere, ci de structurile abstracte pe care ea le numește „descriere" sau „acțiune" sau „narațiune".

Al doilea argument este cel mai important și dealtfel, de departe, cel mai frecvent. Un *noli me tangere* apasă încă și astăzi asupra operei de artă. Acest refuz al gîndirii abstracte are de ce fascina. Totuși, James n-ar fi avut decît să împingă mai departe comparația sa, deja atît de ambiguă, a romanului cu un organism viu pentru a-i măsura limitele: în orice „bucată" a corpului nostru există în același timp sînge, mușchi, limfă și nervi: aceasta nu ne împiedică să dispunem de toți acești termeni și să-i folosim fără ca cineva să protesteze. Se zice de asemeni: nu există boli — există numai bolnavi; din fericire pentru noi, medicina n-a urmat acest precept. Dar pe cine riscăm să omorîm apărînd poziții absurde în studiile literare? Mai mult decît atît; nimeni, Henry James nu mai puțin ca alții, nu poate evita folosirea unor termeni descriptivi și deci a unei teorii care stă la baza lor; numai că putem să păstrăm această teorie la un nivel implicit sau s-o discutăm explicit.

Apartenența acestui eseu la un ansamblu consacrat structuralismului ridică o nouă întrebare: care este raportul acestuia cu poetica? Dificultatea răspunsului este pe măsura polisemiei termenului „structuralism".

Dacă luăm acest cuvînt în accepția lui largă, orice poetică, și nu numai una sau alta din versiunile ei, este structurală: de vreme ce obiectul poeticii nu este ansamblul faptelor empirice (operele literare), ci o structură abstractă (literatura). Dar atunci, introducerea unui punct de vedere științific într-un domeniu oarecare este totdeauna structurală chiar prin aceasta.

Dacă în schimb, prin acest cuvînt se desemnează un corp de ipoteze restrîns, istoric datat — care reduce limbajul la un sistem de comunicare sau faptele sociale la a fi produsul unui cod — poetica, așa cum e înfățișată aici, nu prezintă nici o particularitate structuralistă. Ba chiar am putea spune că faptul literar și prin urmare discursul care se ocupă de el (poetica) prin însăși existența lor, constituie o obiecție la anumite concepții instrumentaliste asupra limbajului, care au fost formulate la începuturile „structuralismului".

Ceea ce ne duce la precizarea raporturilor dintre poetică și lingvistică. Lingvistica a jucat pentru mulți „poeticieni" rolul de mijlocitor față de metodologia generală a activității științifice; ea a fost o școală (mai mult sau mai puțin frecventată) de gîndire riguroasă, de metodă de argumentare, de protocol al demersului. Nimic nu este mai natural pentru două discipline care rezultă din transformarea aceluiași domeniu: filologia. Dar vom fi de asemeni de acord să socotim că aici este vorba de un raport pur existențial și contingent: în alte împrejurări, oricare altă disciplină științifică ar fi putut juca același rol metodologic. Totuși, există un alt loc în care acest raport devine, dimpotrivă, necesar, și anume faptul că literatura este, în sensul cel mai tare al termenului, un produs al limbajului (Mallarmé spunea: „Cartea, expansiunea totală a literei..."). Orice cunoaștere a limbajului va prezenta astfel un interes pentru poetician. Dar formulat astfel, raportul unește mai puțin poetica și lingvistica decît literatura și limbajul: deci poetica și *toate* științele limbajului. Or, așa cum poetica nu este singura care ia literatura ca obiect, nici lingvistica (cel puțin așa cum există în prezent) nu este unica știință a limbajului. Obiectul său este un anumit tip de structuri lingvistice (fonologice, gramaticale, semantice), cu excluderea altora care vor fi studiate în antropologie, în psihanaliză sau în „filozofia limbajului". Deci poetica va putea găsi tot atîta ajutor în fiecare din aceste științe, în măsura în care limbajul face parte din obiectul lor. Rudele sale cele mai apropiate vor fi celelalte discipline care se ocupă de *discurs* — ansamblul formînd cîmpul *retoricii*, înțeleasă în sensul cel mai larg, ca știință generală a discursurilor.

Pin aceasta poetica ține de proiectul semiotic general, care unește toate investigațiile al căror punct de plecare este *semnul*.

Poetica își va defini în mod necesar traseul său între două extreme, între ceea ce este foarte particular și ceea ce este prea general. Asupra ei apasă o tradiție milenară care, prin raționamente foarte variate, ajunge totdeauna la același rezultat: trebuie părăsită orice reflecție abstractă, trebuie să ne ocupăm de descrierea specificului și a singularului. Am văzut complementaritatea necesară a celor două demersuri, care interzice orice ierarhizare; totuși, dacă astăzi punem accentul pe poetică, aceasta este din motive pur strategice: pentru un Lessing care descrie legile fabulei, cîți exegeți care ne explică sensul cutărei sau cutărei fabule! Istoria studiilor literare se caracterizează printr-un dezechilibru masiv, în profitul interpretării: tocmai acest dezechilibru trebuie combătut, și nu principiul interpretării.

În ultimii ani a apărut un pericol simetric și invers, pericolul de suprateoretizare: într-o mișcare care este foarte solidară cu principiile poeticii, dar care „sare etapele", se propun versiuni din ce în ce mai formalizate ale poeticii, într-un discurs care nu se mai are ca obiect decît pe el însuși. Aceasta înseamnă să uităm ce slabă este cunoașterea noastră cea mai imediată a faptului literar, cît de incomplete și grosolane rămîn observațiile noastre, cît de parțiale sînt faptele pe care le mînuim. Această stare de lucruri ne face să optăm aici mai degrabă pentru teorie decît pentru metodologie; obiectul nostru va fi discursul literaturii mai degrabă decît al poeticii; și înainte de a formaliza, vom căuta să conceptualizăm. Ne vom însuși această reflecție recentă a unui sociolog american pus în fața unei situații asemănătoare: „Față de un domeniu fundamental al comportamentului, prefer vaga abordare speculativă în locul orbirii riguroase."

Pentru moment, poetica este doar la începuturile sale; și ea are toate defectele caracteristice acestui stadiu. Decupajul faptului literar într-o asemenea etapă este încă grosolan și inadecvat: e vorba de primele aproximări, de simplificări excesive și totuși necesare. Expunerea care urmează

nu prezintă, dealtfel, decît o parte a cercetărilor care pot fi înscrise, pe bună dreptate, în cadrul poeticii. Să sperăm că stîngăcia acestor primi paşi într-o direcţie nouă nu va fi luată drept dovadă că această direcţie este greşită.

II

Analiza textului literar

1. Introducere. Aspectul semantic.

Citim o carte. Vrem să vorbim despre ea. Ce fel de fapte putem observa, ce tip de probleme vor fi ridicate?

La prima vedere, faptele şi problemele par aşa de variate, încît ne îndoim de existenţa vreunei ordini. Dar să nu simulăm inocenţa: discursul asupra literaturii este congenital cu însăşi literatura şi e mai puţin vorba de a inventa o ordine, decît de a alege printre numeroasele posibilităţi care ni se oferă; a alege în felul cel mai puţin arbitrar posibil.

Mai întîi vom împărţi nenumăratele jocuri de raporturi observate în textul literar în două mari grupuri: raporturi între elemente coprezente, *in praesentia*, raporturi între elemente prezente şi absente, *in absentia*. Aceste raporturi se deosebesc atît prin natura cît şi prin funcţia lor.

Ca orice împărţire foarte generală, aceasta nu poate fi socotită absolută. Există elemente absente din text care sînt atît de prezente în memoria colectivă a cititorilor dintr-o anumită epocă, încît practic, avem a face cu un raport *in praesentia*. Invers, unele segmente dintr-o carte destul de lungă se pot găsi la o astfel de distanţă unul de altul încît relaţia lor nu e deosebită de un raport *in absentia*. Totuşi, această opoziţie ne va permite o primă grupare a elementelor constitutive ale operei literare.

La ce corespunde ea în experienţa noastră de cititori? Raporturile *in absentia* sînt raporturi de *sens* şi de simbolizare. Un anumit semnificant „semnifică" un anumit semnificat, un anumit fapt evocă un altul, un anumit episod simbolizează o idee, un altul ilustrează o psihologie. Rapor-

turile *in praesentia* sînt raporturi *de configurație*, de construcție. Aici faptele se înlănțuie unele cu altele prin forța unei *cauzalități* (nu a unei evocări), personajele formează între ele antiteze și gradații (nu simbolizări), cuvintele se combină într-un raport semnificant — pe scurt, cuvîntul, acțiunea, personajul nu semnifică, nici nu simbolizează aceste alte cuvinte, acțiuni, persoanje, pentru care esențialul este că sînt juxtapuse. Această opoziție a primit nume foarte variate; în lingvistică se vorbește de raporturi sintagmatice *(in praesentia)* și paradigmatice *(in absentia)*, sau chiar, mai general, de un aspect *sintactic* și un aspect *semantic* al limbajului.

Totuși, literatura nu este un sistem simbolic „primar" (cum poate fi pictura, de pildă, sau cum este, într-un sens, limba), ci „secundar": ea folosește ca materie primă un sistem deja existent, limbajul. Această diferență între sistem lingvistic și sistem literar nu se lasă observată uniform în orice instanță a literaturii: ea este minimă în scrierile „lirice" sau „de înțelepciune", unde frazele textului se organizează direct între ele; ea este maximă în textele de ficțiune, unde acțiunile și personajele evocate formează la rîndul lor o configurație, relativ independentă de frazele concrete care ne fac s-o cunoaștem. Fapt este că, oricît ar fi de slabă, diferența există totdeauna; rezultă de aici existența unei a treia serii de probleme, legate de reprezentarea verbală a sistemului ficțional (pe care, la limită, ni-l putem imagina reprezentat prin alt mijloc, cum este filmul); ceea ce ne obligă să luăm în considerare aspectul *verbal* al textului literar.

Putem grupa astfel problemele analizei literare în trei secții, după cum privesc aspectul verbal, sintactic sau semantic al textului. Această subdiviziune, deși purtînd nume diferite și fiind formulată în detaliu, după puncte de vedere diferite, este prezentă de mult timp în domeniul nostru. Astfel, vechea retorică își împărțea cîmpul în *elocutio* (verbal), *dispositio* (sintactic) și *inventio* (semantic); astfel, Formaliștii ruși împărțeau cîmpul studiilor literare în stilistică, compoziție și tematică; tot așa în teoria lingvistică contemporană se deosebesc fonologia, sintaxa și semantica. Aceste coincidențe ascund totuși diferențe, uneori profunde, și nu vom putea aprecia conținutul termenilor propuși aici decît după descrierea lor.

Cele trei aspecte ale textului literar sînt cunoscute foarte inegal; aproape am putea caracteriza diferitele perioade ale istoriei poeticii după cum specialiștii și-au îndreptat atenția de preferință asupra unui aspect sau altul al operei.

Aspectul sintactic (ceea ce Aristotel numea în cazul tragediei „părțile de întindere") a fost cel mai neglijat, pînă la examinarea atentă făcută de Formaliștii ruși în jurul anilor 20 din secolul nostru; după aceea, el a fost în centrul atenției cercetătorilor, mai ales a celor pe care-i înscriem în tendința „structurală".

Aspectul verbal al literaturii s-a bucurat de atenția mai multor tendințe critice recente: s-a studiat „stilul" în cadrul stilisticii; „modalitățile" narațiunii în cel al cercetărilor morfologice în Germania; „punctele de vedere", în tradiția lui Henry James, în Anglia și în Statele Unite.

Cazul este puțin diferit pentru ceea ce se numește aici aspectul semantic al textului. Într-un sens, toate *interpretările* îl pun pe primul plan, el este deci cel mai larg tratat. Dar aceasta nu se face aproape niciodată în perspectiva poeticii: se dă atenție sensului unei anumite opere particulare, nu condițiilor generale ale producerii sensului. În cadrul acestei expuneri nu putem schimba situația: ar trebui să inventăm acolo unde ambiția noastră nu este decît de a prezenta și a sistematiza. Dar pentru a evita un dezechilibru prea mare, deoarece capitolele ulterioare vor fi consacrate descrierii aspectului sintactic și verbal, vom încerca în paginile care urmează să prezentăm pe scurt problematica semantică a textului literar.

Dacă pentru moment teoria semanticii literare rămîne în impas, una din cauze este aceea că fapte foarte diferite, deși toate au legătură cu „semanticul", au fost puse la un loc. Deci, înainte de toate, sarcina noastră va fi de a clasa problemele (mai degrabă decît de a le rezolva).

Urmînd aici lingvistica contemporană, mai întîi ar trebui să deosebim două tipuri de probleme semantice: formale și substanțiale; adică *cum semnifică un text?* și *ce semnifică el?*

Prima problemă este în centrul atenției semanticii lingvistice. Totuși, abordarea lingvistică suferă de două limitări: pe de o parte, se oprește numai la „semnificație" în sens strict,

lăsînd la o parte toate problemele de conotație, de uzaj ludic al limbajului, de metaforizare; pe de altă parte, nu se depășesc niciodată limitele frazei, unitate lingvistică fundamentală. Or, aceste două aspecte ale semanticii formale, sensurile „secunde" și organizarea semnificantă a „discursului", sînt deosebit de pertinente pentru analiza literară; și ele au atras de multă vreme atenția specialiștilor. Ce știm astăzi despre ele?

Tradițional, studiul sensurilor, altele decît sensul „propriu", făcea parte din retorică, el forma, mai exact, capitolul *tropilor*. Astăzi nu se mai menține opoziția între sensul propriu și cel derivat, de origine istorică sau normativă; în schimb, se deosebește procesul de *semnificație* (în care un semnificant evocă un semnificat) de cel de *simbolizare*, în care un prim semnificat simbolizează pe un al doilea; semnificația este dată în vocabular (în paradigmele cuvintelor), simbolizarea se produce în enunț (în sintagmă). Interacțiunea operată între primul sens și al doilea (numite uneori, după I. A. Richards, „vehicol" și „conținut") nu este o simplă substituție, nici o predicație, ci un raport specific, ale cărui modalități abia încep să fie studiate.[1] Ceea ce cunoaștem relativ mai bine este varietatea abstractă a raporturilor care se stabilesc între cele două sensuri: retorica clasică le numea: *sinecdocă, metaforă, metonimie, antifrază, hiperbolă, litotă*; retorica modernă a vrut să interpreteze aceste relații în termeni logici de incluziune, excluziune, intersecție etc.[2]

În ceea ce privește proprietățile simbolice ale segmentelor superioare frazei, trebuie să știm dacă simbolismul este intratextual sau nu. În primul caz, o parte a textului o desemnează pe alta: un personaj va fi „caracterizat" prin acțiunile sale sau prin detalii descriptive, o reflecție abstractă va fi „ilustrată" prin ansamblul intrigii (într-un sens, prima

---

[1] Pionierul din acest domeniu este W. Empson, *The structure of Complex words, (Structura cuvintelor complexe)*, Chatto & Windus, Londra, 1950. Partea teoretică a cercetării sale a fost tradusă în franceză sub titlul „Assertions dans les mots" *(Aserțiuni în cuvinte)*, *Poétique*, 6, 1971, pp. 239—270.

[2] Printre numeroasele reinterpretări moderne ale matricei tropice, cea mai completă este a lui Jacques Dubois și alții, *Rhétorique générale, (Retorică generală)*, Paris, Larousse, 1970, mai ales pp. 91—122. Pentru o perspectivă gramaticală asupra tropilor, cf. Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor, (O gramatică a metaforei)*, Londra, 1958.

frază din *Anna Karenina* conține condensat restul cărții). În al doilea caz, e vorba de exegeză în sensul curent, adică de trecerea între textul literar și textul critic (tocmai la aceasta se reduce de obicei actul global al interpretării): exegeza va fi ea însăși circumscrisă de diferite *hermeneutici* sau reguli abstracte care îi guvernează funcționarea. Cea mai elaborată dintre ele, în tradiția occidentală, este cea formată în jurul lecturii Bibliei. Hermeneuticile nu se preocupă totdeauna de descrierea procedurilor lor; este posibil ca la acest nivel transfrastic să se descopere aceleași categorii tropice, aceleași probleme de interacțiune a sensurilor (alegoria era figură înainte de a fi gen); dar deocamdată există numai cunoștințe parțiale în tot ceea ce se referă la structura simbolică a discursului.[1]

A doua mare problemă, aceea care definește semantica substanțială, este: ce se semnifică? Și aici este necesar să fie separate probleme tratate adesea împreună.

Ne putem întreba mai întîi în ce măsură textul literar *descrie* lumea (referentul său); cu alte cuvinte, se poate pune problema adevărului său. A spune că textul literar se referă la o realitate, că această realitate formează referentul său, înseamnă a stabili de fapt o relație de *adevăr* și a-și asuma puterea de a supune discursul literar probei adevărului, puterea de a spune despre el că este adevărat sau fals. Or, în această privință se observă o convergență și o opoziție destul de curioase între logicieni, specialiști în problemele puse de relația de adevăr, și primii teoreticieni ai romanului. Aceștia din urmă obișnuiau ca știința istoriei să o opună romanului, sau altor genuri literare, pentru a spune că, dacă prima trebuia să fie totdeauna adevărată, al doilea putea fi chiar în întregime fals. Astfel, Pierre-Daniel Huet scria în al său *Traité de l'origine des romans* că romanele „pot fi chiar în întregime false, în mare și în mic". Plecînd de aici, nu era decît un pas de făcut pentru

---

[1] R. M. Browne a căutat să extindă teoria tropilor la structura discursului, cf. „Typologie des signes littéraires", *(Tipologia semnelor literare) Poétique*, 7, 1971, pp. 334–353. Ar fi ridicol să dăm o bibliografie despre „interpretare". Ne putem face o idee despre varietatea abordărilor critice actuale în acest domeniu consultînd cele două numere speciale din revista *New Literary History:* III (1972), 2 și IV (1973), 2.

a observa asemănarea romanelor cu minciunile, cu vorbirea prefăcută; același Huet vede originea romanului la arabi, care ar fi o rasă deosebit de înzestrată pentru minciuni...

Logica modernă (cel puțin de la Frege încoace, a inversat oarecum această judecată: literatura nu este o vorbire care poate sau trebuie să fie falsă, în opoziție cu vorbirea din științe; ea este tocmai o vorbire care nu se lasă supusă probei adevărului; ea nu este nici adevărată, nici falsă; e lipsit de sens să punem această problemă: prin aceasta se definește însuși statutul său de „ficțiune".

Deci, logic vorbind, nici o frază a unui text literar nu este adevărată, nici falsă. Ceea ce nu împiedică nicicum ca întreaga operă să posede o anumită putere descriptivă: la grade foarte variate, romanele evocă „viața" așa cum s-a desfășurat ea în mod efectiv. E posibil deci cînd se studiază o societate, să te servești, între alte documente, de texte literare. Dar, în același timp, absența unei relații riguroase de adevăr trebuie să ne facă extrem de prudenți: textul poate la fel de bine să „reflecte" viața socială cît și să arate exact contrariul. O astfel de perspectivă este perfect legitimă, dar ea ne duce în afara poeticii; punînd literatura pe același plan cu orice alt document, se renunță evident să se țină seama de ceea ce o califică ca literatură.

Această problemă a relației între literatură și fapte extraliterare a fost confundată adesea, sub numele de „realism", cu o alta, care este conformitatea textului particular cu o normă textuală exterioară; această conformitate produce *iluzia* realismului și ne face să calificăm un astfel de text ca *verosimil*.

Dacă se studiază discuțiile transmise de trecut, se vede că opera este judecată ca verosimilă în raport cu două mari tipuri de norme. Primul este cel numit *reguli ale genului*: ca o operă să poată fi apreciată ca verosimilă, trebuie ca ea să se conformeze acestor reguli. În anumite epoci, o comedie este judecată verosimilă numai dacă, în ultimul act, personajele își descoperă un grad de înrudire apropiată. Un roman sentimental va fi verosimil dacă deznodămîntul constă în căsătoria eroului cu eroina, dacă virtutea este răsplătită și viciul pedepsit. Verosimilul, luat în acest sens, desemnează relația operei cu discursul literar, mai exact, cu anumite subdiviziuni ale acestuia, care alcătuiesc un gen.

Dar există un alt verosimil, socotit mai adesea ca o relație cu realul. Încă Aristotel spusese totuși limpede că verosimilul nu este o relație între discurs și referentul său (relație de adevăr), ci între discurs și ceea ce cititorii cred adevărat. Deci, relația se stabilește aici între operă și un discurs difuz care aparține în parte fiecărui individ al unei societăți, fără ca vreunul să-i poată reclama proprietatea; cu alte cuvinte, *opiniei comune*. Aceasta nu este, firește, „realitatea", ci numai un al treilea discurs, independent de operă. Opinia comună funcționează deci ca o regulă a genului care s-ar raporta la toate genurile.

Opoziția între aceste două tipuri de versomil nu este ireductibilă decît la prima vedere. De îndată ce ne plasăm din punctul de vedere al istoriei, întîlnim altceva: diversitatea succesivă a regulilor genului. Opinia comună este un singur gen, care pretinde că toate celelalte i se supun; genurile propriu-zise admit dimpotrivă diversitate și coexistență.

Este util să confruntăm în această perspectivă doctrina clasicismului cu cea a naturalismului din secolul al XIX-lea. Pe de o parte, poetica clasică se referă explicit la regulile genului, fără a pretinde că conformitatea cu acestea egalează adevărul. Poetul „trebuie mai degrabă să schimbe (adevărul) în întregime, scrie Chapelain, decît să-i lase ceva care să fie incompatibil cu regulile artei sale". Pe de altă parte, teoreticienii clasicismului admit cu plăcere existența mai multor genuri, și prin urmare, a mai multor feluri de verosimil. Diferitele mijloace de care dispune poetul pot contribui toate la verosimil, dar în genuri diferite. Horațiu scrie deja în *Arta poetică*, că iambul este potrivit pentru satiră, „distihul cu vers de lungime inegală" pentru plîngere și pentru mulțumire etc. În ce privește opinia comună, ea are drepturi diferite în diferitele genuri: poemul „deși totdeauna verosimil", va spune Huet, este mai puțin decît romanul. Cu alte cuvinte, legea anumitor genuri coincide cu opinia comună, dar aceasta nu are drepturi absolute.

Doctrina naturalismului se situează la polul opus. Naturaliștii nu admit că se referă la reguli ale genului; scrierile lor trebuie să fie *adevărate*, și nu verosimile. De fapt, aceasta înseamnă că singura regulă admisă este aceea a opiniei comune. Urmarea directă a acestui principiu este reducerea tuturor genurilor la unul singur; dacă regulile unui gen contrazic

verosimilul, se suprimă genul: în doctrina naturalismului nu există loc pentru poem. Astfel, vorbind de poezie, realistul rus Saltîkov-Şcedrin spune: „Nu înţeleg de ce trebuie să mergem pe o sîrmă şi pe deasupra să ne ghemuim din trei în trei paşi." Din această comparaţie putem conchide că naturalismul refuză, cel puţin în teorie, varietatea discursurilor; or, recunoaşterea acesteia şi elaborarea succesivă a unei adevărate tipologii este o condiţie necesară cunoaşterii textului. [1]

În sfîrşit, există un al treilea cîmp căruia îi aparţine ceea ce am putea numi ipoteza unei tematici literare generale. De foarte multă vreme s-a pus întrebarea referitoare la posibilitatea de a prezenta temele literaturii nu ca pe o serie deschisă şi dezordonată, ci ca pe un ansamblu structurat. Pentru moment, cea mai mare parte a acestor încercări iau ca punct de plecare o organizare exterioară literaturii: ciclurile din natură, sau structura psihicului uman etc.; se poate pune întrebarea dacă nu e preferabil să întemeiem această ipoteză în interiorul limbajului şi al literaturii. Oricum, existenţa însăşi a unei astfel de tematici generale este departe de a fi dovedită. [2]

2. Registrele vorbirii

„Opera literară este făcută din cuvinte", ar spune cu plăcere astăzi un critic care încearcă să recunoască importanţa limbajului în literatură. Dar opera literară, nu mai mult decît alt enunţ lingvistic, nu este făcută din cuvinte: ea este făcută din fraze, iar aceste fraze aparţin unor *registre*

[1] Despre problema realismului, cf. „Le Discours réaliste" (Discursul realist), *Poétique*, 16, 1973.

[2] Iată, cu titlu de exemplu, cîteva cărţi recente care explorează această ipoteză: N. Frye, *Anatomy of Criticism (Anatomia criticii)*, New York, Atheneum, 1967 (ed. I, 1957; traducerea franceză a acestei lucrări este inutilizabilă); G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Structurile antropologice ale imaginarului)*, Paris, Bordas, 1969 (ed. I, 1960); R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque, (Minciună romantică şi adevăr romanesc)*, Paris, Grasset, 1961; A.-J.Greimas, *Sémantique structurale, (Semantică structurală)*, Paris, Larousse, 1966; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, (Introducere în literatura fantastică)*, Paris, Seuil, 1970.

deosebite ale vorbirii (noțiune de care se apropie unele folosiri ale cuvîntului „stil"). Descrierea lor va fi prima noastră sarcină, căci trebuie să începem prin a vedea care sînt mijloacele lingvistice de care dispune scriitorul, trebuie să cunoaștem ce înseamnă aceste proprietăți ale vorbirii înainte de integrarea lor într-o operă. Acest studiu preliminar referitor la proprietățile lingvistice ale materialelor preliterare este necesar pentru cunoașterea discursului literar însuși, pe care îl vom aborda după aceea: dat fiind că nu există o frontieră de netrecut între acesta din urmă și primele.

Nu vom încerca să rezumăm aici în cîteva cuvinte numeroasele lucrări despre „stiluri"; ne vom strădui mai degrabă să punem în evidență numai cîteva categorii a căror prezență sau absență creează un registru al limbii. Dealtfel, trebuie să adăugăm imediat că niciodată nu e vorba de prezență sau absență absolute, ci de predominări cantitative (pe care, dealtfel, știm foarte puțin să le măsurăm: cîte metafore pe pagină sînt necesare pentru a califica un stil ca „metaforic"?): acestea nu sînt adevărate opoziții ci caracteristici gradate și continue.

1. O primă categorie foarte evidentă care permite să caracterizăm un registru este, ceea ce se numește în uzajul cotidian, natura sa „concretă" sau „abstractă". La una din extremele acestui continuum se găsesc frazele al căror subiect desemnează o ființă singulară, materială și discontinuă; la cealaltă, reflecțiile „generale" care enunță un „adevăr" în afara oricărei referințe spațiale sau temporale. Între aceste două extreme se situează o infinitate de cazuri de tranziție, după cum obiectul evocat este mai mult sau mai puțin abstract. Intuitiv, cititorul reacționează totdeauna la această proprietate a discursului, valorificînd-o diferit: de exemplu, romanul realist se specializează în prezentarea de detalii materiale (toată lumea își amintește de unghiile lui Léon, în *Madame Bovary*, sau de brațul Annei Karenina); în schimb, romanul romantic îndrăgește „analiza", avînturile lirice, reflecțiile abstracte (toate amestecurile celor două sînt dealtfel posibile).

2. O a doua categorie, la fel de cunoscută dar mai problematică, este determinată de prezența figurilor retorice (re-

lații *in praesentia*, deosebite de tropi, relații *in absentia*): este vorba de gradul de *figuralitate* al discursului. Dar ce este o figură? Dacă numeroase teorii au căutat un numitor comun pentru toate figurile, ele au fost aproape totdeauna obligate să excludă din cîmpul lor anumite figuri pentru a le putea explica pe celelalte prin definiția propusă. De fapt, această definiție n-ar trebui căutată în relația figurii cu altceva decît ea însăși, ci în însăși existența sa: este figură ceea ce se lasă descris ca atare. Figura nu este nimic altceva decît o aranjare deosebită a cuvintelor, pe care știm să o denumim și să o descriem. Dacă raporturile celor două cuvinte sînt de identitate, e vorba de o figură: *repetiția*. Dacă ele sînt de opoziție, avem a face tot cu o figură: *antiteza*. Dacă unul denotă o cantitate mai mult sau mai puțin mare decît alta, vom vorbi de asemeni de o figură: aceasta va fi *gradația*. Dar dacă relația celor două cuvinte nu se lasă denumită de nici unul din acești termeni, dacă ea este diferită, vom afirma că acest discurs nu este figurat; pînă cînd un nou retorician ne va învăța cum să descriem această relație imperceptibilă. [1]

Orice relație de două (sau mai multe) cuvinte coprezente poate deci deveni figură; dar acest virtual se realizează numai din momentul în care receptorul discursului percepe figura (de vreme ce ea nu este nimic altceva decît *discursul perceput ca atare*). Această percepere va fi asigurată fie prin recurgerea la scheme prezente în spiritul nostru (de unde frecvența figurilor bazate pe repetiție, simetrie, opoziție), fie printr-o insistență deosebită în evidențierea anumitor relații verbale: Jakobson a putut identifica astfel un mare număr de „figuri gramaticale", necunoscute înainte, bazîndu-se pe o analiză exhaustivă a țesăturii lingvistice a cutărui sau cutărui poem particular.

Contrariul figurii, transparența — invizibilitatea limbajului — există numai ca o limită (de care probabil ne apropiem cel mai mult în cazul unui discurs pur utilitar, funcțional); limită pe care e necesar s-o gîndim, dar pe care nu trebuie să căutăm s-o sesizăm în stare pură. Degeaba socotim cuvintele ca simplu înveliș al unui corp ideal: Peirce ne spune că „acest

---

[1] Cf. studiul nostru „Tropes et Figures" (Tropi și figuri), în T. Todorov, *Littérature et signification (Literatură și semnificație)*, Paris, Larousse, 1967.

înveliș nu poate fi niciodată înlăturat complet, ci numai schimbat cu un altul mai diafan". Limbajul nu poate dispărea complet, devenind pur mediator al semnificației.

Teoria figurilor forma unul din capitolele esențiale ale vechii retorici. Sub impulsul lingvisticii contemporane, s-a încercat de mai multe ori să se dea o bază mai coerentă catalogului bogat, dar dezordonat, moștenit de la acest trecut. Una din teoriile cele mai populare ale figurii (care de altfel pornește cel puțin de la Quintilian) a încercat să vadă în ea încălcarea uneia din regulile lingvistice (teoria abaterii). Aceasta este calea explorată, de pildă, de Jean Cohen, în cartea sa *Structure du langage poétique.* [1]

O astfel de definiție permite descrierea mai precisă a anumitor figuri; dar, de îndată ce vrem s-o extindem la ansamblul domeniului, ea se lovește de obiecții serioase.

3. O altă categorie, care permite identificarea diferitelor „registre" în sînul limbajului, este prezența sau absența referinței la un discurs anterior. Am putea numi *monovalent* acel discurs (care, la rîndul lui, poate fi gîndit numai ca o limită), care n-ar evoca deloc „feluri de a vorbi" anterioare; și *polivalent*, acela care o face mai mult sau mai puțin explicit.

Istoria literară clasică a tratat cu suspiciune acest al doilea tip de scriitură. Singura formă autorizată era aceea care ridiculizează și depreciază proprietățile discursului precedent: *parodia*. Dacă nuanța critică este absentă din acest al doilea discurs, istoricul literar vorbește de „plagiat". O eroare grosolană constă în a considera textul care imită ca înlocuibil cu textul imitat. Se uită că relația între cele două texte nu este de simplă echivalență, ci cunoaște o mare varietate; și mai ales, că jocul cu celălalt text nu trebuie în nici un caz obliterat. Cuvintele unui discurs polivalent trimit în două direcții; a-l priva de una sau de cealaltă înseamnă a nu-l înțelege.

Să luăm un exemplu cunoscut: povestea genunchiului rănit în *Tristram Shandy* (VIII, 20), reluată în *Jacques*

[1] Paris, Flammarion, 1966. Vom întîlni alte versiuni ale acestei teorii în S. Levin „Deviation — Statistical and Determinate — in Poetic Language", *Lingua*, 1963, p. 276—290; J. Dubois și alții, *Rhétorique générale*, *op. cit.* Recent s-a reeditat un tratat clasic al figurilor: P. Fontanier, *Les Figures du discours (Figurile discursului)*, Paris, Flammarion, 1968.

Fatalistul. Aici, desigur, nu e vorba de un plagiat, ci de un dialog. Sînt schimbate numeroase detalii, astfel încît textul lui Diderot, deşi foarte apropiat de cel al lui Sterne, nu poate fi înţeles dacă nu se ţine seama de decalajul între cele două. Astfel, se oferă lui Jacques „o sticlă cu vin" şi el bea din ea „una sau două înghiţituri în grabă"; acest gest capătă întregul sens numai dacă ne gîndim că lui Trim i se oferă „cîteva picături [de cordial] pe o bucată de zahăr". Această corespondenţă era evidentă pentru cititorul contemporan (şi însuşi Diderot indică aceasta); nu putem înţelege textul fără a ţine seama de dubla sa semnificaţie: el semnifică la fel de bine gestul femeii ca şi textul lui Sterne.

Graţie Formaliştilor ruşi, specialiştii au început să recunoască importanţa acestei trăsături a limbajului. Încă Şklovski scria: „Opera de artă este percepută în relaţie cu celelalte opere artistice şi cu ajutorul asociaţiilor făcute cu ele... Nu numai imitarea, ci orice operă de artă este creată în paralel şi în opoziţie cu un oarecare model". [1] Dar Bahtin a fost primul care a formulat o adevărată teorie a polivalenţei intertextuale; el afirmă: „Iar elementul aşa-numitei reacţii la stilul literar anterior, nelipsit în orice stil nou, constituie şi el o polemică interioară, să-i zicem, o antistilizare disimulată a stilului străin, cumulată adesea cu o parodiere vădită a acestuia. (...) Pentru prozator, lumea e populată cu cuvintele altora, printre care se orientează; (...) Fiecare membru al colectivului angajat în discuţie preia cuvîntul altfel decît un cuvînt neutru în limbă, liber de tendinţe şi aprecieri străine, nepopulat de voci străine. El preia cuvîntul de la o voce străină, plin de această voce. Cuvîntul ajunge în contextul său venind din alt context, unde s-a pătruns de interpretări aparţinînd altcuiva."

Mai recent, într-o optică similară, Harold Bloom, inaugurînd o psihanaliză a istoriei literare, a vorbit de o « angoasă a influenţei » pe care o încearcă orice scriitor cînd ia, la rîndul lui, cuvîntul (pana): el scrie totdeauna pro sau contra cărţii deja existente a altuia (şi drumul de la pro la contra cunoaşte o varietate infinită de nuanţe); vocile altora locuiesc discursul său care devine astfel „polivalent". [2]

---

[1] *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 50.

[2] M. Bahtin, *Poetica lui Dostoievski*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford, UP, 1973.

Cînd textul prezent evocă nu alt text particular, ci un ansamblu anonim de proprietăți discursive, sîntem confruntați cu o versiune diferită a polivalenței. În opera sa de pionierat, Milman Parry formulase această ipoteză privind poezia orală tradițională (cîntecele lui Homer ca și cele ale bărzilor sîrbi); epitetul se leagă de substantiv nu pentru a-i preciza sensul, ci pentru că cele două sînt legate tradițional unul de celălalt; metafora nu apare pentru a mări densitatea semantică a textului, ci pentru că ea aparține arsenalului de ornamente poetice și pentru că, utilizînd-o, textul semnifică apartenența sa la literatură sau la una din subdiviziunile sale. Dar Parry socotea această particularitate proprie numai literaturii orale, impusă de necesitatea de a improviza în care se găsesc bărzii, deci de a lua dintr-un rezervor de formule gata făcute. După aceea, s-a putut extinde această ipoteză la literatura scrisă; această extindere a atras o restricție în natura a ceea ce este „evocat". Textul nou nu se face cu ajutorul unei serii de elemente care aparțin global „literaturii", ci prin referire la ansambluri mai specifice: cutare stil, cutare tradiție particulară, cutare tip de folosire a cuvintelor sau a procedeelor poetice. Datorăm lui Michael Riffaterre această transformare a ipotezei lui Parry despre limbajul poetic formular. Aceasta ne duce la o teorie generalizată a clișeului care poate fi la fel de bine stilistică, cît și tematică sau narativă și care joacă un rol determinant în constituirea sensului unui discurs. Fapte de același tip, dar în interiorul limbii vorbite, au fost descrise de întemeietorul stilisticii moderne, Charles Bally, sub numele de *efecte de evocare prin mediu.*[1] Astfel *puşcoci*, în opoziție cu *revolver*, evocă pentru noi un mediu, mediul propriu-zis sau textele care îl descriu. N-am dat aici decît cîteva din numeroasele varietăți ale discursului polivalent.

4. Ultima trăsătură pe care o reținem aici pentru a caracteriza varietatea registrelor verbale este ceea ce am putea numi, după Benveniste, „subiectivitatea" limbajului (opusă „obiectivității" sale). Orice enunț poartă în el însuși urmele enunțării sale, ale actului punctual și personal al producerii

[1] M. Parry, *The Making of Homeric Verse, (Forma versului homeric)*, Oxford, Clarendon Press, 1971; M. Riffaterre; „Le poème comme représentation", *Poétique*, 4, 1970, pp. 401—418; Ch. Bally, *Traité de stylistique française (Tratat de stilistică franceză)*, Geneva-Paris, 1909.

sale; dar aceste urme pot fi mai mult sau mai puțin intense. Pentru a da numai un exemplu, perfectul simplu, în franceză, dă discursului un minimum de subiectivitate: tot ce putem ști este că actul descris este anterior actului descrierii (așa se prezintă aici slaba urmă lăsată de „subiectivitate).

Formele lingvistice luate de aceste „urme" sînt numeroase, și ele au fost obiectul mai multor descrieri.[1] S-ar putea deosebi două mari serii: indicațiile asupra identității interlocutorilor și asupra coordonatelor spațio-temporale ale enunțării care, de obicei, sînt transmise prin *morfeme* specializate (pronumele sau terminațiile verbelor); și acelea asupra atitudinii vorbitorului și/sau a alocutorului față de discurs sau față de obiectul său (care constituie doar *seme*, aspecte ale sensului altor cuvinte). Tocmai prin aceste procedee, procesul enunțării pătrunde toate enunțurile verbale; fiecare frază comportă o indicație asupra dispozițiilor vorbitorului său. Cel care spune „Această carte este frumoasă" dă o judecată de valoare și se introduce chiar prin aceasta, între enunț și referentul său; dar cel care spune „Acest arbore este mare", enunță o judecată de același fel, deși mai puțin evidentă, și ne informează, de exemplu, asupra florei din propria sa regiune. Orice frază comportă o evaluare, dar în grade diferite, ceea ce ne permite să opunem un discurs „evaluativ" celorlalte registre ale vorbirii.

În interiorul acestui registru subiectiv s-au deosebit cîteva clase cu proprietăți definite mai riguros. Cel mai bine cunoscut este *discursul emotiv* (sau expresiv); studiul clasic al acestui registru este cel al lui Charles Bally. După el, numeroase cercetări au izolat manifestările lui cu ajutorul trăsăturilor fonice, grafice, gramaticale și lexicale.[2]

Un alt tip de subiectivitate se realizează cu ajutorul unei secvențe bine izolate din vocabular: acesta este *discursul modalizant*. La el se referă verbele și adverbele modale (*pouvoir* „a putea", *devoir* „a trebui"; *peut-être* „poate", *certainement* „desigur" etc.). Încă o dată sînt puse în evidență subiectul enunțării, și prin el, actul în întregime.

---

[1] Pentru o vedere de ansamblu asupra problemelor enunțării, cf. numărul 17 din *Langages* (1970), intitulat *L'Enonciation* (bibliografie).

[2] Pentru o vedere de ansamblu, cf. E. Stankiewicz, „Problems of Emotive Language" (Probleme ale limbajului emotiv), în Th. A. Sebeok și alții (ed.), *Approaches to semiotics*, Haga, Mouton, 1964.

Nu se insistă niciodată îndeajuns asupra întrepătrunderii tuturor acestor registre în textele concrete. Literatura actuală ne oferă cazuri noi și deosebit de complexe. Iată, de exemplu, un extras din *Ulise:*

„Încetînd să surîdă, el înainta, și un nor greu năvălea cu încetineală spre soare, umbrind încă Trinity College, cu fațada lui morocănoasă. Tramvaiele se încrucișau, urcau, coborau, sunau. Zadarnice, cuvintele. Lucrurile se desfășoară la fel, zi după zi; grupuri de agenți care ies și intră; tramvaie dus și întors. Acești doi zevzeci care se vîntură. Dignam expediat" etc.

Prima frază din acest enunț pare că aparține unui discurs obiectiv; dar, oare Bloom gîndește „morocănoasă" sau povestitorul este acela care o spune? Fără ruptură vizibilă, frazele următoare, începînd cu „Zadarnice cuvintele", fac să reiasă procesul enunțării: Bloom este cel care gîndește; și gîndirea lui este înfățișată într-un „monolog interior", formă care îmbină mai multe caracteristici ale registrului emotiv sau evaluativ: astfel, frazele nominale, elipsele, prezentul, inversiunile etc.

Această enumerare a registrelor vorbirii nu se poate pretinde exhaustivă: scopul său e numai de a da o imagine a varietății lor, de utilizare în cartea de ficțiune. De asemenea, ea nu prezintă un sistem coerent și logic: pentru a ajunge la un astfel de rezultat vor fi necesare numeroase cercetări bazate pe cunoștințe furnizate de lingvistică. Dar o lectură nu va putea fi exigentă, dacă va ignora resursele vorbirii, oferite literaturii. Mai ales, literatura actuală ne obligă să ținem mereu seama de ele: ea nu se mulțumește să facă să coincidă însăși distribuția lor în operă cu aceea a unei structuri alcătuite de intrigă, pentru a o întări pe aceasta din urmă; tocmai distribuția dă organizarea globală și primordială a operei, celelalte nivele ale textului supunîndu-i-se acestuia.

3. Aspectul verbal: Mod. Timp

După ce am trecut în revistă aceste proprietăți lingvistice ale unui discurs, a căror prezență sistematică creează un „registru", trebuie să ne îndreptăm acum spre ceea ce for-

mează esențialul „aspectului verbal" al literaturii: problematică apropiată și totuși distinctă de cea dinainte.

Cartea de ficțiune operează trecerea — a cărei omniprezență ascunde importanța și singularitatea — de la un șir de fraze la un univers imaginar. După citirea ultimei pagini din *Madame Bovary*, rămînem în contact cu un anumit număr de personaje al căror destin îl cunoaștem mai mult sau mai puțin; or, ceea ce am avut în mîini nu era decît un discurs linear. Nu trebuie să cedăm iluziei reprezentative care a contribuit mult timp la ascunderea acestei metamorfoze: nu există, *mai întîi*, o oarecare realitate, *și apoi*, reprezentarea sa prin text. Ceea ce e dat, este textul literar; plecînd de la el, printr-o muncă de *construcție* — care se produce în spiritul celui care citește, dar nu este nicidecum individuală, de vreme ce aceste construcții sînt analoage la diverși cititori —, se ajunge la acest univers în care personajele trăiesc asemănător cu persoanele pe care le cunoaștem „în viață".

Această metamorfoză a discursului în ficțiune se poate produce grație unui ansamblu de informații pe care le conține discursul: ansamblu incomplet în mod necesar (acesta este „schematismul" textului literar, de care vorbește Ingarden), căci „lucrurile" nu sînt niciodată epuizate prin numele lor; și dată fiind această absență a absolutului, există o mie de „feluri" de a evoca același lucru. Aceste informații vor fi modulate și calificate după mai mulți parametri. Deosebirea acestor parametri ne va permite să articulăm problema „aspectului verbal" al ficțiunii literare.[1]

În expunerea de față, vom deosebi trei tipuri de proprietăți caracteristice informațiilor, care ne fac să trecem de la discurs la ficțiune. Categoria *modului* privește gradul de prezență a evenimentelor evocate în text. Categoria *timpului* se referă la raportul între două linii temporale: aceea a discursului ficțional (închipuită de noi prin înlănțuirea lineară a literelor pe pagină și a paginilor în volum) și aceea a universului fictiv, mult mai complexă. În sfîrșit, categoria *viziunii* (păstrez acest termen, folosit astăzi curent, în ciuda unor conotații nedorite): punctul de vedere din care observăm

[1] În continuarea acestui capitol mă inspir îndeaproape din eseul consacrat de Gérard Genette aspectului verbal al povestirii: „Discours du recit", (Discursul povestirii), în *Figures*, III, Paris, Seuil, 1972.

obiectul și calitatea acestei observații (adevărată sau falsă, parțială sau completă). Vom alătura acestor categorii o a patra, care nu se mai situează pe același plan, dar care, de fapt, este legată de ele în mod indestructibil: este vorba de prezența procesului de enunțare în enunț, pe care am analizat-o în capitolul precedent pe plan stilistic; ea va fi luată în considerare aici din punctul de vedere al ficțiunii și ne vom referi la ea folosind termenul de *diateză*.

Categoria *modului* ne duce destul de aproape de registrele verbale pe care le-am examinat mai înainte; dar, aici, punctul de vedere este diferit. Textul de ficțiune trebuie să se situeze obligatoriu în raport cu următoarea problemă: cu ajutorul cuvintelor se evocă un univers care în parte este făcut din cuvinte și în parte din activități (sau substanțe, sau proprietăți) neverbale; prin urmare, nu va fi același raport între discursul (pe care îl citim) și: fie un alt discurs, fie o materie nediscursivă.

Această deosebire era desemnată în poetica clasică (pentru început, la Platon) prin termenul de *mimesis* (povestire cu cuvinte) și *diegesis* (cu „necuvinte"). La drept vorbind, nu e cazul să evocăm o oarecare mimesis (în afara cazului marginal de armonie imitativă): cuvintele, cum se știe, sînt „nemotivate". În primul caz e vorba mai degrabă de *inserarea* în textul prezent a cuvintelor aparent pronunțate sau formulate pentru sine; în al doilea, de desemnarea faptelor neverbale prin cuvinte (ceea ce este totdeauna și în mod necesar „arbitrar").

Povestirea evenimentelor neverbale nu cunoaște deci varietăți modale (ci numai variante istorice care produc cu mai mult sau mai puțin succes, după convențiile epocii, iluzia „realismului"): lucrurile nu poartă în nici un fel numele lor înscris în ele însele. În schimb, povestirea prin cuvinte cunoaște mai multe specii, căci cuvintele pot fi „inserate" cu exactitate mai mare sau mai mică.

Gérard Genette a sugerat că se deosebesc trei grade de inserare: 1) Stilul *direct:* aici discursul nu suferă nici o modificare; se vorbește totuși de „discurs raportat". 2) Stilul *indirect* (sau „discurs *transpus*") în care se păstrează „conținutul" replicii aparent rostite, dar integrîndu-l gramatical în povestirea naratorului. Adesea, schimbările sînt altfel decît gra-

maticale: se scurtează, se elimină aprecierile afective etc. O variantă, intermediară între stilul direct și indirect este ceea ce se numește „stilul indirect liber". Aici se adoptă formele gramaticale ale stilului indirect, dar se păstrează nuanțele semantice ale replicii „originale", mai ales toate indicațiile privitoare la subiectul enunțării; nu există verb declarativ care să introducă și să califice fraza transpusă. 3. Ultimul grad de transformare a cuvintelor personajului este ceea ce putem numi „discursul *povestit*": aici ne mulțumim să înregistrăm conținutul actului vorbirii, fără să reținem din el nici un element. Să ne închipuim această frază: „Am informat-o pe mama de hotărîrea mea de a mă căsători cu Albertine"; ea ne arată clar că a existat o acțiune verbală, precum și conținutul acesteia; dar nu știm deloc cuvintele care ar fi fost pronunțate în mod „real" (adică fictiv).

Modul unui discurs constă deci în gradul de exactitate cu care acest discurs își evocă referentul: grad maxim în cazul stilului direct, minim în cel al povestirii faptelor neverbale; grade intermediare în celelalte cazuri.

Un alt aspect al informației care ne permite să trecem de la discurs la ficțiune este *timpul*. Există o problemă a timpului pentru că sînt puse în legătură două temporalități: aceea a universului reprezentat și aceea a discursului care îl reprezintă. Această diferență între ordinea evenimentelor și aceea a cuvintelor este evidentă, dar ea nu a intrat cu drepturi depline în teoria literaturii decît atunci cînd Formaliștii ruși s-au servit de ea ca de unul din indiciile principale pentru a opune *fabula* (ordinea evenimentelor) *subiectului* (ordinea discursului); mai recent, o tendință a studiilor literare în Germania a pus această opoziție între *Erzählzeit* și *erzählte Zeit* la baza doctrinei sale.[1]

Aceste fapte de temporalitate au fost recent obiectul unor studii atente, ceea ce ne va dispensa să insistăm aici

---

[1] Cf. G. Müller, „Erzählzeit und erzählte Zeit", (Timpul povestirii și timpul povestit), în *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, (Omagiu pentru P.K. și H.S., 1948, pp. 195—212; cf. și E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens, (Forme de construcție ale povestirii)*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1955 (traducerea franceză în pregătire).

pe larg asupra lor [1]; ne vom mulțumi să indicăm principalele probleme care se pun în acest cadru.

1. Raportul cel mai ușor de observat este cel de *ordine:* cel al timpului care povestește (al discursului) nu poate fi niciodată perfect paralel cu cel al timpului povestit (al ficțiunii); există în mod necesar interversiuni în perspectiva „înainte" și „după". Aceste interversiuni se datorează diferenței de natură între cele două temporalități: cea a discursului este unidimensională, cea a ficțiunii, plurală. Imposibilitatea paralelismului duce deci la anacronii, în care vom deosebi evident două specii principale: *retrospecțiunile,* sau întoarcerile înapoi, și *prospecțiunile,* sau anticipările. Există prospecțiune cînd se anunță dinainte ceea ce se va întîmpla după aceea: exemplul canonic al Formaliștilor era nuvela lui Tolstoi *Moartea lui Ivan Ilici,* care conține deznodămîntul în titlu. Retrospecțiunile, mai frecvente, ne relatează *după,* ceea ce s-a întîmplat mai *înainte:* în povestirea clasică, introducerea unui nou personaj este urmată de obicei de o povestire a trecutului său, dacă nu de o evocare a strămoșilor săi. Aceste două specii se pot combina între ele, teoretic, pînă la infinit (retrospecțiune în prospecțiune în retrospecțiune...: cf. această frază din Proust, citată de Genette: „Mulți ani mai tîrziu aflarăm că dacă în acea vară mîncaserăm aproape în fiecare zi sparanghel, era din pricină că mirosul lui dădea bietei fete de la bucătărie, care trebuia să-l curețe, crize de astmă așa de violente că ea a fost obligată să sfîrșească prin a pleca"). Pe de altă parte, putem deosebi între *întinderea* anacroniei (distanța temporală între cele două momente ale ficțiunii) și *amplitudinea* sa (durata cuprinsă de povestirea dată în digresiune); după cum anacronia se întretaie sau nu cu povestirea principală, o putem califica *internă* sau *externă.* Povestirea (în mod necesar) succesivă a două evenimente simultane va fi de pildă o anacronie „internă", de „întindere" nulă.

---

[1] Cf. A. A. Mendilow, *Time and the Novel, (Timp și roman)*, Londra, 1952; D. Lihačev, *Poetika drevnerusskoj literatury,* Leningrad, 1967, pp. 212–352; J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman, (Probleme ale noului roman)*, Paris, Seuil, 1967, pp. 161–171; G. Genette, *Figures III,* Paris, 1972, pp. 77–182.

2. Din punctul de vedere al *duratei*, putem compara timpul cît se presupune că durează acțiunea reprezentată cu timpul de care avem nevoie pentru a citi discursul pe care el îl evocă. De fapt, acest din urmă timp nu se lasă măsurat cu ceasul în mînă, și sîntem totdeauna obligați să vorbim de valori relative. Aici se lasă clar deosebite mai multe cazuri. 1) Suspendarea timpului, sau *pauza*, se realizează atunci cînd timpului din discurs nu-i corespunde nici un timp ficțional: acesta va fi cazul descrierii, al reflecțiilor generale etc. 2) Cazul invers este acela în care nici o porțiune a timpului discursiv nu corespunde timpului care se scurge în ficțiune: este vorba, evident, de omisiunea unei întregi perioade, sau *elipsa*. 3) Cunoaștem deja cel de al treilea caz fundamental, acela al unei coincidențe perfecte între cele două timpuri: ea nu se poate realiza decît prin stilul direct, inserarea realității fictive în discurs dînd astfel loc unei *scene*. 4) În sfîrșit, pot fi concepute două cazuri intermediare: cele în care timpul discursului este „mai lung" sau „mai scurt" decît cel al ficțiunii. Pare că prima variantă ne duce inevitabil către două alte posibilități deja întîlnite, descrierea sau anacronia (să ne gîndim, de pildă, la cele douăzeci și patru de ore din viața lui Leopold Bloom pe care cu greu le-am citi în douăzeci și patru de ore: ceea ce „umflă" timpul sînt desigur acroniile și anacroniile). A doua variantă este atestată din plin: este *rezumatul* care condensează ani întregi într-o frază.

3) O ultimă însușire esențială a raportului între timpul discursului și timpul ficțiunii este *frecvența*. Aici sînt oferite trei posibilități teoretice: o povestire *singulativă*, în care un discurs unic evocă un eveniment unic; o povestire *repetitivă*, în care mai multe discursuri evocă unul și același eveniment; în fine, un discurs *iterativ*, în care un singur discurs evocă o pluralitate de evenimente (asemănătoare). Povestirea singulativă nu are nevoie de comentarii. Povestirea repetitivă poate rezulta din diverse procese: reluarea obsedantă a aceleiași întîmplări de către același personaj; povestiri complementare ale mai multor persoane despre același fapt (ceea ce creează o iluzie „stereoscopică"); povestiri contradictorii ale unuia sau mai multor personaje care ne fac să ne îndoim de realitatea sau de conținutul exact al unui eveniment particular. Se știe cît au profitat de această tehnică romancierii

englezi din secolul al XVIII-lea, mai ales în operele lor epistolare (Richardson, Smollett); în *Legăturile primejdioase* Laclos se folosește de ea pentru a pune în evidență naivitatea unora (Cécile, Danceny, Doamna de Tourvel), perfidia altora (Valmont, Doamna de Merteuil). Aceste procedee angajează evident alte elemente ale „aspectului verbal"; reținem aici „deformarea" temporală necesară care rezultă, întrucît succesiunii discursurilor nu-i mai corespunde o succesiune a evenimentelor.

În sfîrșit, povestirea iterativă care constă în a desemna printr-un singur discurs (o frază) evenimente care se repetă, este un procedeu cunoscut de toată literatura clasică, unde joacă totuși un rol limitat: scriitorul evocă de obicei o stare inițială stabilă cu ajutorul unor verbe la imperfect (cu valoare iterativă), înainte de a introduce seria evenimentelor singulare care vor constitui povestirea sa propriu-zisă. Așa cum a arătat Genette, Proust este unul din primii care a acordat iterativului un rol dominant — în așa măsură încît cu acest mod vor fi povestite fapte despre care este absolut sigur că nu s-au putut produce mai mult decît o dată. (Proust creează un „pseudo-iterativ": așa sînt anumite conversații care probabil nu s-ar putea repeta fără schimbare, și pe care Proust le introduce totuși prin formule de genul: „Și dacă Swann o întreba ce înțelegea prin asta, ea îi răspundea cu puțin dispreț" etc.) Efectul global al acestui procedeu poate fi o anumită suspendare a timpului evenimențial.

4. Aspectul verbal: Viziuni. Diateze.

A treia mare categorie care permite caracterizarea trecerii între discurs și ficțiune este aceea a *viziunii:* faptele care compun universul fictiv nu ne sînt înfățișate niciodată „în ele însele", ci după o anumită optică, plecînd de la un anumit punct de vedere. Acest vocabular vizual este metaforic, sau mai degrabă sinecdocic; „viziunea" ține aici locul întregii percepții; dar este vorba de o metaforă comodă, căci multiplele caracteristici ale „adevăratei" viziuni au toate echivalențe în fenomenul ficțiunii.

Înainte de începutul secolului al XX-lea nu s-a acordat multă atenție problemei viziunilor; fără îndoială, de aceea,

începînd cu acest moment s-a crezut că aici se află însuși secretul artei literare. Cartea lui Percy Lubbock, care este primul studiu sistematic consacrat acestei probleme, se numește în mod semnificativ *The Craft of Fiction*. Fapt este că importanța viziunilor este de prim ordin. În literatură, n-avem a face niciodată cu evenimente sau cu fapte brute, ci cu evenimente prezentate într-un oarecare fel. Două viziuni diferite ale aceluiași fapt fac din el două fapte distincte. Toate aspectele unui obiect se determină prin viziunea care ne este oferită asupra lui. Această importanță a fost totdeauna relevată în artele vizuale, iar teoria literară poate învăța mult de la teoria picturii. Pentru a nu cita decît un exemplu printre altele, s-a observat adesea prezența viziunilor și rolul lor hotărîtor pentru structura tabloului, în icoanele bizantine: e limpede că există mai multe puncte de vedere în interiorul aceleiași icoane, folosite după rolul pe care trebuie să-l joace personajul reprezentat: figura principală este întoarsă către spectator în timp ce, după scena reprezentată, ea ar trebui să se îndrepte către interlocutorul său.

Este important de subliniat că viziunile literare nu privesc percepția reală a cititorului, care rămîne totdeauna variabilă și depinde de factorii externi operei, ci o percepție prezentată în interiorul acestei opere, deși într-un mod specific. Și aici istoria picturii oferă exemple elocvente. E suficient să amintim tablourile *anamorfice*, desene cifrate, de neînțeles cînd sînt văzute din față, iar acesta este cel mai frecvent punct de vedere; dar care, dintr-un punct de vedere particular (în general paralel cu tabloul), oferă imaginea unor obiecte bine cunoscute. Această distorsiune între punctul de vedere inerent operei și punctul de vedere cel mai frecvent pune în evidență realitatea primului ca și importanța viziunilor pentru înțelegerea operei.

Există deja mai multe teorii ale viziunilor în literatură: se poate chiar spune că acesta a fost aspectul operei cel mai bine studiat de poetică în secolul nostru. Pe linia cărții menționate a lui Lubbock, trebuie să cităm aici — și aceasta este numai o indicație rapidă — opera lui Jean Pouillon, *Temps et roman;* a lui Wayne Booth, *Rhetoric of Fiction*, a lui B. Uspenski, *Poetika kompozicii;* a lui Gérard Genette, despre „Discursul povestirii". Aceste cercetări au lămurit numeroase aspecte ale problemei noastre și pentru o discuție

mai detaliată trebuie să ne referim la ele. În ce ne privește, ne vom ocupa aici — contrar majorității studiilor citate — nu de descrierea speciilor particulare ale viziunii, ci de aceea a categoriilor care permit deosebirea între aceste specii. Într-adevăr, fiecare exemplu de viziune, așa cum a fost studiat pînă acum, îmbină mai multe caracteristici distincte, pe care e bine să le examinăm succesiv.

1. Prima categorie la care ne vom opri este aceea a cunoașterii *subiective* sau *obiective* pe care o avem despre evenimentele reprezentate (vom păstra acești termeni în așteptarea altora mai buni...) O percepție ne informează la fel de bine asupra a ceea ce este perceput ca și asupra celui care percepe: primul tip de informație o numim obiectivă, al doilea, subiectivă. Nu trebuie să confundăm acest fapt cu posibilitatea de a prezenta o povestire întreagă „la persoana întîi": fie că povestirea este prezentată la persoana întîi, fie la a treia, ea ne poate da totdeauna cele două tipuri de informație. Henry James numea „reflectori" personajele care au însușirea nu numai de a fi percepute ci și de a percepe: dacă celelalte personaje sînt înainte de toate imagini reflectate într-o conștiință, reflectorul este însăși această conștiință. Pentru a nu da decît un exemplu: în *Căutarea timpului pierdut*, cea mai mare parte a informațiilor asupra lui Marcel le avem nu din actele sale ci din felul în care el percepe și judecă faptele altora.

2. Această primă categorie, care se referă, în esență, la *direcția* activității de construcție căreia i se dedică cititorul (plecînd de la o percepție, ne întoarcem către subiectul sau către obiectul său) trebuie deosebită net de o a doua, care nu se mai referă la calitatea, ci la cantitatea informației primite, sau, dacă vrem, la gradul de *știință* al cititorului. Rămînînd tot în cadrul metaforei vizuale, în interiorul acestei a doua categorii, putem separa două noțiuni distincte: *întinderea* (sau unghiul) viziunii, și *adîncimea* sa, sau gradul ei de pătrundere.

În ce privește „întinderea", cei doi poli extremi sînt desemnați de obicei ca viziune *internă* și *externă*, sau ca „dinăuntru" și „dinafară". De fapt, viziunea pur „externă", aceea care se mulțumește să descrie acte perceptibile fără să

le însoțească de nici o interpretare, de nici o incursiune în gîndirea protagonistului, nu există niciodată în stare pură: ea ar duce la neinteligibil.

Dealtfel, nu e o întîmplare dacă această tehnică a găsit o utilizare împinsă așa de departe în romanele polițiste ale lui Dashiel Hammett, în care ea servește la întărirea misterului. Deci e mai puțin vorba de o opoziție intern-extern cît de grade în prezența „internului". Viziunea cea mai internă ar fi aceea care ne prezintă toate gîndurile personajului. Astfel, în *Legăturile primejdioase*, Valmont și Merteuil văd celelalte personaje „din interior", în timp ce mica Volanges nu face decît să descrie comportarea celor care o înconjoară, sau să-i dea interpretări greșite. Contrastul este la fel de puternic între viziunile lui Quentin și ale lui Benjy în *Zgomotul și furia*.

Nu este foarte mare deosebire între „unghiul" viziunii astfel definit și „adîncimea" sa: putem să nu ne mulțumim cu „suprafața", fie ea fizică sau psihologică, ci să vrem să pătrundem în intențiile inconștiente ale personajelor, să prezentăm o disecare a spiritului lor (de care ele însele n-ar fi capabile).

Să luăm un exemplu care să ilustreze aceste două categorii, ale „direcției" și ale „științei". „El o privea pe doamna Dambreuse, și o găsea fermecătoare, în ciuda gurii sale puțin cam lungi și a nărilor prea deschise. Dar gingășia ei era deosebită. În inelele părului ei era un fel de dor pasionat, iar fruntea, de culoarea agatei, părea să cuprindă multe lucruri și denota o stăpînă" *(Educația sentimentală)*.

Dispunem aici de o informație obiectivă asupra doamnei Dambreuse, și subiectivă asupra lui Frederic, pe care o deducem din felul său de a percepe și a interpreta. Perceperea doamnei Dambreuse se face dintr-un unghi relativ redus: ne sînt prezentate numai calitățile fizice. Frederic propune cîteva interpretări; dar să observăm cît de prudent sînt introduse: dorul este precedat de „un fel de" fruntea sa „pare" să cuprindă și „denotă" (verb echivalent cu „a semnifica", nu cu „a fi"). Flaubert nu autentifică deci nici una din supozițiile „reflectorului" său.

3. Trebuie să introducem aici două categorii care ne vor permite să stabilim subspecii ale viziunilor, dar care propriu-zis n-au nimic „optic": pe de o parte e vorba de opozițiile între unicitate și multiplicitate, constanță și variabilitate, pe de alta. Într-adevăr, fiecare din categoriile de mai sus poate fi modulată după acești noi parametri: *un singur* personaj poate fi văzut „dinăuntru" (și aceasta duce la „focalizarea internă"), sau *toate* — ceea ce produce povestirea cu „narator atotștiutor". Al doilea caz este cel al lui Boccaccio: în *Decameron*, povestitorul cunoaște la fel intențiile tuturor personajelor. Primul este cel al romanului mai recent; principiul a fost aplicat cu o deosebită rigoare de Henry James. La fel, o viziune internă se poate aplica la un personaj de-a lungul întregii povestiri sau numai în timpul uneia din părțile sale (cum e cazul pentru *Camps retranché* de John Cowper Powys); și aceste schimbări în viziune pot fi sistematice sau nu. Dacă, de pildă, în cursul aceluiași roman, James vede „dinăuntru" mai multe personaje, trecerea de la unul la altul urmează un desen riguros, care alcătuiește uneori însăși armătura cărții. Dar practica lui James nu înseamnă nicidecum că acest caz este cel mai răspîndit — nici cel mai de dorit

Să subliniem aici, urmîndu-l pe Uspenski, că schimbarea în punctul de vedere — mai ales trecerea de la o viziune externă la o viziune internă — asumă o funcție comparabilă cu aceea a cadrului în tablou: ea servește ca trecere între operă și vecinătatea sa („non-opera").[1]

4. Informațiile noastre asupra universului fictiv pot fi de natură obiectivă sau subiectivă; ele pot fi mai mult sau mai puțin întinse (interne și externe); dar mai există o dimensiune prin care trebuie să le caracterizăm: ele pot fi *absente* sau *prezente* și, în acest din urmă caz, *adevărate* sau *false*. Pînă aici am vorbit ca și cum aceste informații ar fi totdeauna adevărate; dar ar fi fost suficient ca Frederic să interpreteze rău forma inelelor doamnei Dambreuse și ca noi să-i dăm crezare orbește pentru ca să ne găsim nu în fața unei informații, ci a unei iluzii. Această viziune imperfectă nu e însoțită obligatoriu de *eroarea* unui personaj: poate fi vorba de o *disimulare* deliberată.

[1] Cf. B. Uspenski, „Alternanța punctelor de vedere intern și extern ca marcă a cadrului într-o operă literară", *Poétique*, 9, 1972, pp. 130—134.

Pentru a crede într-o iluzie, trebuie să dispunem de o informație, fie și greșită. Cazul extrem este de asemeni posibil, al unei absențe totale de informație: nu mai sîntem în iluzie, ci în *ignoranță*. În același timp, să nu uităm că o descriere nu este niciodată completă prin însăși natura limbajului, deci nu putem reproșa niciuneia că este incompletă atîta timp cît o pagină ulterioară nu ne arată că într-un punct precis al povestirii a fost disimulat ceva (primul exemplu care vine în minte — dar care nu este decît cel mai izbitor printre nenumărate altele — este *Asasinarea lui Roger Ackroyd*, unde povestitorul „omite" să ne spună că el a comis omorul...). Ignoranțele și iluziile suscită deci două tipuri de „corectări" "(numai pornind de la acestea ele încep să existe): informațiile în sens strict și reinterpretările a ceea ce deja știam — dar imperfect.

5. În sfîrșit, se va identifica, în interiorul viziunii, o categorie puțin aparte, care este *aprecierea* făcută asupra evenimentelor reprezentate. Descrierea fiecărei părți a întîmplării poate comporta o evaluare morală; absența unei astfel de judecăți constituie dealtfel o luare de poziție la fel de semnificativă. Ca să ajungem la această apreciere, nu e necesar ca ea să fie formulată explicit: pentru a ghici aprecierea făcută, am recurs la un cod de principii și de reacții psihologice care se dau drept „naturale". Așa cum cititorul nu este obligat să se rezume la o viziune „externă", ci poate deduce un „interior" cu totul diferit, tot așa aici el poate să nu accepte judecățile etice și estetice inerente viziunii; istoria literaturii cunoaște numeroase exemple de răsturnare de valori care ne fac să apreciem pe cei „răi" și să-i disprețuim pe cei „buni" dintr-o ficțiune destul de îndepărtată de noi.

După exploatarea febrilă a procedeelor suscitate de sesizarea viziunilor, la o serie de scriitori, de la Henry James la Faulkner, literatura pare că nu mai acordă aceeași importanță acestei probleme. Aceasta se explică probabil prin faptul că o anumită tendință a scriiturii moderne nu-și propune nicicum să ne facă să *vedem* ceva: ea este discurs fără să fie ficțiune. Iată cum se articulează un text fără viziune:

„Dau impresia că vorbesc, nu eu, nu de mine. Aceste cîteva generalizări pentru a începe. Cum să fac, cum o să fac,

cum să procedez? Prin pură aporie sau prin afirmații și negații infirmate rînd pe rînd, mai devreme sau mai tîrziu. Aceasta într-un fel general. Trebuie să fie alte căi. Altfel ar însemna să disperezi de orice. Dar chiar este cazul să disperezi de orice" (S. Beckett, *L'Innommable*).

În acest discurs care revine fără încetare asupra lui însuși, care se ocupă numai de el însuși, nu mai există loc pentru viziuni. Rolul lor este asigurat prin registrele vorbirii: dacă la James armătura unei opere era formată de jocul viziunilor, la Maurice Roche ea este alcătuită de dispoziția particulară a registrelor. Aici se atinge o limită: aceea a pertinenței pe care o poate avea studiul aspectului verbal al textului, întrucît acest aspect este în raport de solidaritate cu ficțiunea însăși.

Toate categoriile aspectului verbal examinate pînă aici ar putea fi reluate într-o perspectivă diferită, în care discursul n-ar mai fi pus în raport cu ficțiunea pe care o creează, ci ansamblul celor două cu cel care își asumă acest discurs, „subiectul enunțării", sau, cum se spune de obicei în literatură, *povestitorul*. Aceasta ne duce la problemele *diatezei* narative.

Povestitorul este agentul întregii activități de construcție pe care am observat-o mai sus; prin urmare, toate ingredientele acesteia ne informează indirect asupra lui. Povestitorul încarnează principiile pe baza cărora se formulează judecăți de valoare; el disimulează sau dezvăluie gîndurile personajelor, făcîndu-ne astfel să împărțim concepția sa asupra „psihologiei"; el alege între discursul direct și discursul transpus, între ordinea cronologică și răsturnările temporale. Nu există povestire fără povestitor.

Totuși, gradele de prezență ale povestitorului pot, și ele, să varieze mult. Nu numai pentru că intervențiile sale, așa cum le-am evocat mai sus, pot fi mai mult sau mai puțin discrete. Dar pentru că povestirea posedă un mijloc suplimentar pentru a reda prezența povestitorului: îl face să figureze în interiorul universului fictiv. Deosebirea dintre cele două cazuri este așa de mare încît uneori s-au utilizat doi termeni distincți pentru a le caracteriza, vorbindu-se de povestitor numai cînd era vorba de o astfel de reprezentare explicită, și rezervîndu-se termenul de *autor implicit*

pentru cazul general. Nu trebuie să credem că apariția persoanei întîi („eu") este suficientă pentru a deosebi pe unul de celălalt; povestitorul poate spune „eu" fără a interveni în universul fictiv, reprezentîndu-se nu ca pe un personaj, ci ca pe un autor care scrie cartea (exemplul clasic este cel al lui *Jacques Fatalistul*).

Uneori a existat tendința de a se minimaliza rolul acestei opoziții, și aceasta plecîndu-se de la o concepție reducționistă asupra limbajului. Or, există o limită de netrecut între povestirea în care povestitorul vede tot ceea ce vede personajul său, dar nu apare pe scenă, și povestirea în care un personaj-povestitor spune „eu". Confundarea lor ar însemna reducerea limbajului la zero. A vedea o casă și a spune „Eu văd o casă" sînt două acte nu numai distincte, dar opuse. Evenimentele nu pot niciodată „să se povestească pe ele însele"; actul verbalizării este ireductibil. Altfel, „eu" s-ar confunda cu adevăratul subiect al enunțării care povestește cartea. De îndată ce subiectul enunțării devine subiectul enunțului, nu mai este același subiect care enunță. A vorbi de sine însuși înseamnă a nu mai fi același „sine însuși". Autorul este de nenumit: dacă vrem să-i dăm un nume, el ne lasă numele, dar nu se regăsește în spatele lui; el se refugiază veșnic în anonimat. Este la fel de mobil ca oricare subiect al enunțării, care, prin definiție, nu poate fi reprezentat. În „El aleargă" există „el" subiect al enunțului, și „eu" subiect al enunțării. În „Eu alerg", *un subiect al enunțării enunțate* se intercalează între cele două, luînd de la fiecare o parte din conținutul său precedent, dar fără să le facă să dispară în întregime: el nu face decît să le scufunde. Căci „el" și „eu" există totdeauna: acest „eu" care aleargă nu este același cu cel care enunță. „Eu" nu reduce doi la unu, ci din doi face trei.

Povestitorul adevărat, subiectul enunțării textului în care un personaj spune „eu" este și mai travestit. Povestirea la persoana întîi nu explicitează imaginea povestitorului său, ci dimpotrivă, o face și mai implicită. Și orice încercare de explicitare nu poate duce decît la o disimulare din ce în ce mai perfectă a subiectului enunțării: acest discurs care se mărturisește discurs nu face decît să ascundă pudic însușirea sa de discurs.

Dar ar fi la fel de greșit să detașăm în întregime acest povestitor de „autorul implicit" și să-l considerăm doar ca

un personaj printre altele. Comparația povestirii cu drama ar putea fi lămuritoare aici. În acest din urmă caz, fiecare personaj este (și nu este decît) o sursă de cuvinte. Dar diferența între cele două forme literare este mai profundă: într-o povestire în care povestitorul spune „eu", un personaj joacă printre toate celelalte un rol aparte; în dramă, toate sînt la același nivel. Iar acest personaj-povestitor este desenat diferit de celelalte: dacă putem citi și replicile personajelor și descrierea lor de către povestitor, personajul-povestitor există numai în vorbirea sa. Mai exact, povestitorul nu *vorbește*, cum fac protagoniștii povestirii, *povestește*. Astfel, departe de a topi în el pe erou și pe povestitor, cel care „povestește" îl hărăzește unei poziții cu totul unice: diferit în aceeași măsură de personajul care ar fi fost dacă s-ar fi numit „el" ca și de povestitor (autor implicit) care este un „eu" potențial.

Trebuie să adăugăm că acest personaj-povestitor poate juca un rol central în ficțiune (să fie personajul principal) sau, dimpotrivă, să nu fie decît un martor discret. Un exemplu pentru primul caz, printre multe altele: *Însemnări dintr-o subterană*; pentru al doilea, *Frații Karamazov*. Între cele două se situează numeroase cazuri intermediare, în care vom găsi (pentru a nu cita decît cîteva exemple divergente) pe Zeitblom în *Doctorul Faustus*, Tristram Shandy — ca și pe celebrul doctor Watson.

De îndată ce se identifică povestitorul (în sens larg) unei cărți, trebuie să recunoaștem și existența „partenerului" său, cel căruia i se adresează discursul enunțat și care azi se numește *naratar* (*narrataire*).[1] Naratarul nu este cititorul real, tot așa cum naratorul nu este autorul: nu trebuie confundat rolul cu actorul care-l asumă. Această apariție simultană nu este decît o instanță a legii semiotice generale, după care „eu" și „tu" (sau mai degrabă: emițătorul și receptorul unui enunț) sînt totdeauna solidari. Funcțiile naratarului sînt multiple: „el constituie o punte de legătură între povestitor și cititor, el ajută la precizarea cadrului narațiunii, servește la caracterizarea povestitorului, scoate în relief anumite teme, face să progreseze intriga, devine purtătorul de cuvînt al moralei

[1] Cf. Gerald Prince, „Introduction à l'étude du narrataire", (Introducere în studiul naratarului) *Poétique*, 14, 1973, pp. 178–196.

operei" (Prince, *op. cit.*). Studiul său este la fel de necesar pentru cunoașterea povestirii ca și cel al povestitorului.

5. Aspectul sintactic: Structurile textului

Ne vom ocupa acum de ultimul grup de probleme ale analizei literare, pe care le-am reunit sub numele de aspect sintactic al textului. Se postulează aici că orice text se lasă descompus în unități minimale. Este tipul de relații care se stabilește între aceste unități coprezente, care ne va servi drept criteriu principal pentru a deosebi între ele mai multe structuri textuale.

E necesar să afirmăm mai întîi, în vederea distincțiilor care vor urma, că este aproape imposibil să le găsim separate: o anumită operă utilizează în același timp mai multe tipuri de relații între unitățile sale, și, deci, se supune în același timp mai multor ordini. Dacă afirmăm că o carte ilustrează mai degrabă cutare structură decît alta, este pentru că relația respectivă predomină. Această noțiune de *dominanță* sau de *importanță* a apărut deja de mai multe ori în studiul de față, dar nu ne este încă posibil s-o explicităm în întregime. Ne vom mulțumi să spunem că această dominanță are atît aspecte cantitative (ea desemnează tipul de relație cel mai frecvent între unități), cît și calitative (aceste relații între unități apar în momente privilegiate).

Vom distinge două tipuri principale de organizare a textului, urmînd o sugestie a lui Tomașevski: „Se remarcă două tipuri principale de distribuire a elementelor tematice: 1. legătura cauzală-temporală între momentele tematice introduse; 2. concomitența materialului expus sau o altă modalitate de succesiune a temelor, lipsită de o legătură cauzală a materialului expus" (B. Tomașevski, *Teoria literaturii, Poetica*, Ed. Univers, București, 1973, p. 251). Vom numi primul tip ordinea logică și temporală, al doilea — pe care Tomașevski îl identifică negativ — ordinea spațială.

a. Ordinea logică și temporală

Majoritatea cărților de ficțiune din trecut sînt organizate după o ordine pe care o putem califica în același timp

ca temporală şi logică (să adăugăm imediat că relaţia logică la care ne gîndim de obicei este implicaţia, sau, cum se zice curent, *cauzalitatea*).

Cauzalitatea este strîns legată de temporalitate; este chiar uşor să le confundăm. Iată cum este ilustrată diferenţa lor de Forster, care presupune că orice roman posedă şi una şi alta, dar că prima formează intriga, a doua povestirea: «„Muri regele şi apoi muri regina" este o povestire. „Muri regele şi apoi muri regina *de supărare*" este o intrigă » (*Aspects of the Novel-Aspecte ale romanului*).

Dar dacă aproape orice povestire cauzală posedă şi o ordine temporală, numai rareori ajungem s-o percepem pe aceasta din urmă. Motivul îl formează o oarecare stare de spirit deterministă, pe care o ataşăm inconştient genului însuşi al povestirii. „Resortul activităţii narative este însăşi confuzia consecuţiei şi a consecinţei, ceea ce vine *după*, fiind citit în povestire ca fiind *cauzat de*; povestirea ar fi în acest caz o aplicaţie sistematică a erorii logice denunţate de scolastică sub formula *post hoc, ergo propter hoc*", scrie Roland Barthes.[1] Urmarea logică este în ochii cititorului o relaţie mult mai puternică decît urmarea temporală; dacă cele două merg împreună, el n-o vede decît pe prima.

E posibil să concepem cazuri în care logicul şi temporalul se întîlnesc în stare pură, separate unul de celălalt; dar atunci vom fi obligaţi să părăsim cîmpul a ceea ce se cheamă de obicei literatură. Ordinea cronologică pură, eliberată de orice cauzalitate, este dominantă în cronică, anale, jurnal intim sau „de bord". Cauzalitatea pură domină discursul axiomatic (cel al logicianului) sau discursul teleologic (adesea cel al avocatului, al oratorului politic). În literatură se găseşte o versiune a cauzalităţii pure în genul *portretului* sau în alte genuri descriptive, unde suspendarea timpului este obligatorie (un exemplu caracteristic: nuvela *Femeia mică* de Kafka). Uneori, dimpotrivă, o literatură „temporală" refuză, cel puţin în aparenţă, supunerea faţă de cauzalitate. Aceste opere pot lua direct forma unei cronici sau a unei „saga", ca în *Casa Buddenbrook*. Dar exemplul cel mai izbitor de supunere faţă de ordinea temporală este *Ulise* de Joyce. Singura, sau cel puţin principala relaţie între

[1] *Communications*, 8, 1966.

acțiuni este pura lor succesiune: ni se relatează, clipă de clipă, ceea ce se petrece într-un oarecare loc sau în mintea personajului. Digresiunile, așa cum le cunoștea romanul clasic, nu mai sînt posibile aici, căci ele ar semnala existența unei alte structuri decît cea temporală; singura formă sub care le putem admite sînt visele și amintirile personajelor.[1]

Aceste cazuri excepționale scot în evidență solidaritatea obișnuită între temporalitate și cauzalitate, ultima jucînd rolul dominant. Dar și cauzalitatea poate fi analizată în mai multe specii. În perspectiva noastră, o opoziție este mai importantă decît oricare alta: aceea de a ști dacă unitățile minimale ale cauzalității intră într-un raport imediat una cu cealaltă, sau dacă ele contractează această relație numai prin intermediul unei legi generale pentru care ele constituie niște ilustrări. Dată fiind folosirea celor două cauzalități, vom denumi povestire *mitologică* povestirea în care predomină prima cauzalitate și *ideologică* pe aceea în care predomină a doua.

a) Povestirea pe care o numim aici *mitologică* este cea care a suscitat, prima, lucrări de inspirație „structurală". Reluînd ideile Formaliștilor, contemporanii săi, folcloristul rus Vladimir Propp a publicat, în 1928, primul studiu sistematic al acestui tip de povestire.[2] Propp se interesează, e adevărat, de un gen unic, care este basmul; el îl studiază numai pe exemple rusești; dar s-a tins să se vadă în ele elementele prime ale oricărei povestiri de acest tip, iar numeroasele studii inspirate de Propp merg de obicei în

---

[1] Această formă de temporalitate referențială nu este singura pe care o cunoaște povestirea. Alături de temporalitatea enunțului există și o temporalitate a enunțării care e formată de înlănțuirea „instanțelor discursului", adică de coordonatele temporale pe care le dă discursul asupra propriei sale enunțări; tocmai această instanță definește timpul prezent ca timp al enunțării; opera care se supune acestei temporalități este într-un prezent continuu. Această a doua temporalitate se poate numi „timpul scriiturii", prin opoziție cu timpul reprezentat. Uneori opera e alcătuită de jocul explicit al acestor două temporalități. Așa este *l'Emploi du temps* de Michel Butor, în care timpul scriiturii joacă un rol din ce în ce mai mare, pentru a distruge, la sfîrșitul cărții, într-o coincidență ultimă a celor două temporalități, timpul reprezentat: povestitorul nu mai are timp să ne povestească întîmplarea.

[2] V. Propp, *Morfologia basmului*, Ed. Univers, București, 1970.

sensul generalizării.[1] Vom reveni mai amănunțit asupra acestui tip de povestire în capitolele următoare.

Cauzalitatea imediată nu trebuie redusă numai la raportul între *acțiuni* (cum are tendința s-o facă Propp): este de asemeni posibil ca acțiunea să provoace o stare sau să fie provocâtă de o stare. Aceasta ne duce la povestirile numite „psihologice" (dar vom vedea că acest termen poate acoperi realități diferite). În a sa „Introduction à l'analyse structurale des récits", Roland Barthes a arătat cît e de necesar să se nuanțeze noțiunea de cauzalitate: alături de unitățile care cauzează sau sînt cauzate de unități asemănătoare (numite de el „funcții"), există un alt tip de unități, numite „indici", care trimit « nu la un act complementar și următor, ci la un concept mai mult sau mai puțin difuz, necesar totuși pentru sensul întîmplării: indici caracteriali referitori la personaje, informații privitoare la identitatea lor, observații de „atmosferă" etc. »

b) Povestirea *ideologică* nu stabilește un raport direct între unitățile care o constituie; dar acestea apar în ochii noștri ca tot atîtea manifestări ale aceleiași idei, a unei singure legi. Uneori e necesar să împingem destul de departe abstracția pentru a găsi raportul între două acțiuni a căror coprezență apare la prima vedere pur contingentă.

Să urmărim mai îndeaproape un exemplu: *Adolf* de Constant. Regulile care determină comportamentul personajelor sînt aici, în esență, două. Prima decurge din logica dorinței așa cum este ea afirmată în această carte; s-ar putea formula astfel: dorești ce n-ai, fugi de ce ai. Prin urmare, obstacolele întăresc dorința, și orice ajutor o slăbesc. Prima lovitură va fi dată dragostei lui Adolf cînd Elenora îl va părăsi pe contele de P*** pentru a veni să trăiască alături de el. A doua, cînd ea îl îngrijește cu devotament, în urma rănii pe care acesta a primit-o. Fiecare sacrificiu al Elenorei îl exasperează pe Adolf: el îi lasă și mai puține lucruri de dorit. În schimb, cînd tatăl lui Adolf decide să provoace

[1] Pentru o vedere de ansamblu asupra acestor dezvoltări, cf. Cl. Bremond, *Logique du récit, (Logica povestirii)*, Paris, Seuil, 1973 ; și Ph. Hamon „Mise au point sur les problèmes de l'analyse du récit". *(Punere la punct asupra problemelor de analiză a povestirii). Le Français moderne*, 40 (1972), pp. 200—221.

despărțirea celor doi, efectul este invers și Adolf îl enunță explicit: „Crezînd că mă despărțiți de ea, ați putea să mă legați pentru totdeauna." Tragicul acestei situații vine din aceea că dorința, supunîndu-se acestei logici deosebite, nu încetează totuși să fie dorință: adică să provoace nenorocirea celui care nu știe s-o satisfacă.

A doua lege a acestui univers, de asemeni morală, va fi formulată astfel de Constant: „Marea problemă în viață este durerea provocată, iar metafizica cea mai ingenioasă nu justifică pe omul care a sfîșiat inima care îl iubea". Nu-ți poți rîndui viața în raport cu căutarea binelui, fericirea unuia fiind totdeauna nenorocirea altuia. Dar o putem organiza plecînd de la cerința de a face cît mai puțin rău posibil: această valoare negativă va fi singura care va avea aici un statut absolut. Poruncile acestei legi vor prevala asupra celor din prima, cînd cele două sînt în contradicție. Aceasta va face ca lui Adolf să-i vină atît de greu să spună „adevărul" Elenorei. „Vorbind astfel, deodată i-am văzut fața scăldată în lacrimi; m-am oprit, am revenit, am retractat, am explicat" (cap. 4). În capitolul 6, Elenora ascultă totul pînă la capăt; ea cade fără conștiință și Adolf nu poate decît s-o încredințeze de dragostea lui. În capitolul 8, el are un pretext pentru a o părăsi, dar nu va profita de el: „Aș putea s-o pedepsesc pentru nesăbuințele ce le făcea din pricina mea, ca un prefăcut fără inimă, să caut un pretext în aceste nesăbuințe pentru a o părăsi fără milă?" Mila primează asupra dorinței.

Astfel, acțiuni izolate și independente, îndeplinite adesea de personaje diferite, dau la iveală aceeași regulă abstractă, aceeași organizare ideologică.

Literatura secolului al XX-lea a adus corective serioase vechilor imagini ale cauzalității. Foarte adesea, ea a căutat să iasă total de sub dominația sa; dar chiar cînd i se supune, ea a transformat-o considerabil. Pe de o parte, încă de la sfîrșitul secolului trecut, scriitorii au micșorat foarte mult importanța absolută a evenimentelor descrise: în timp ce înainte isprăvile, dragostea și moartea formau terenul de predilecție al literaturii, cu Flaubert, Cehov și Joyce aceasta se întoarce spre nesemnificativ, cotidian: Și cauzalitatea sa seamănă cu o imitare a cauzalității. Pe de altă parte, o

literatură de inspirație inițial fantastică a înlocuit cauzalitatea bunului simț cu o cauzalitate, să zicem, irațională; sîntem aici în domeniul anticauzalității, dar încă în cel al cauzalității. Aceasta e valabil pentru povestirile lui Kafka sau Gombrowicz și, într-un mod deosebit, pentru recenta „literatură a absurdului". O cauzalitate evident destul de diferită de cea a lui Boccaccio.

Ocupîndu-ne de cauzalitate, trebuie să evităm să o reducem la ceea ce s-ar putea numi cauzalitatea *explicită*. Există o diferență între „Ion aruncă o piatră. Fereastra se sparge" și „Fereastra se sparge *pentru că* Ion aruncă o piatră". Cauzalitatea este la fel de prezentă într-un caz ca și în celălalt, dar numai în al doilea ea este explicită. Adesea s-a utilizat această distincție pentru a deosebi pe scriitorii buni sau slabi, ultimii cultivînd cauzalitatea explicită; dar această afirmație pare neîntemeiată. Astfel, se zice că literatura de masă (polițistă, științifico-fantastică, de spionaj) se caracterizează prin cauzalitatea sa evidentă și grosolană; dar s-a văzut că Hammett este însuși tipul de scriitor care suprimă orice indicație de ordin cauzal.

Dacă o povestire se organizează după o ordine cauzală, dar păstrează o cauzalitate implicită, ea obligă chiar prin aceasta pe cititorul virtual să îndeplinească munca la care povestitorul a refuzat să se angajeze. În măsura în care această cauzalitate este necesară pentru perceperea operei, cititorul trebuie să-și dea singur seama de ea; el se vede în acest caz mult mai determinat de operă decît în cazul contrar: lui îi incumbă, de fapt, reconstituirea povestirii. S-ar putea spune că orice carte cere o anumită cantitate de cauzalitate; povestitorul și cititorul o furnizează amîndoi, eforturile lor fiind invers proporționale.

b. Ordinea spațială

Operele organizate după această ordine nu se numesc de obicei „povestire"; în trecut, tipul de structură respectiv a fost mai răspîndit în poezie decît în proză. De asemeni, a fost studiat mai ales în interiorul poeziei. În general, putem caracteriza această ordine ca existența unei anumite

dispoziții mai mult sau mai puțin regulate a unităților textului. Relațiile logice sau temporale trec pe al doilea plan sau dispar, în timp ce relațiile spațiale ale elementelor formează organizarea. (Acest „spațiu" trebuie desigur luat într-un sens deosebit, desemnînd o noțiune imanentă textului).

Următorul poem ilustrează o primă varietate a structurii spațiale:

lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys
lyslyslyslyslys [1]

Acest text, a cărui dispunere este formată prin ordinea literelor, nu este desigur decît o ilustrare oarecum naivă a unui principiu fundamental al poeziei. Putem aminti aici toate desenele făcute cu litere; să ne gîndim la *Un coup de dés* sau la *Calligrammes* de Apollinaire. Mai importante sînt anagramele, texte în care anumite litere formează un cuvînt nu numai așa cum sînt date una lîngă alta, ci și cînd ele au fost extrase din locul lor și reașezate într-o ordine diferită. Aceste litere care trimit la alte litere, sau aceste sunete care trimit la alte sunete, desenează un spațiu la nivelul semnificantului.

Cel mai sistematic studiu al ordinii spațiale în literatură a fost făcut de Roman Jakobson. În analizele sale asupra poeziei, el a arătat că toate straturile enunțului, de la fonem și trăsăturile sale distinctive pînă la categoriile gramaticale și la tropi, pot intra într-o organizare complexă, în simetrii, gradații, antiteze, paralelisme etc., alcătuind împreună o adevărată structură spațială. Dealtfel, nu este o întîmplare dacă discuția pe care Jakobson o consacră paralelismului este urmată de o referire la geometrie; nici dacă formularea cea mai abstractă a „funcției poetice" ia la el această formă: „La toate nivelele limbii, în poezie,

[1] I. și P. Garnier, „Poèmes architectures", (Poeme arhitecturi), *Approches*, 1, 1965; acesta este doar un extras.

esența tehnicii artistice rezidă în reveniri repetate."[1] „Toate nivelele" indică omniprezența relațiilor spațiale: chiar o povestire întreagă se poate supune acestei ordini, bazîndu-se pe simetrie, gradație, repetiție, antiteză etc. Proust revendica de asemeni o comparație spațială pentru a descrie opera sa: catedrala.

Astăzi, literatura se orientează către povestiri de tip spațial și temporal, în detrimentul cauzalității. O carte ca *Drame* de Philippe Sollers pune în joc, într-o interrelație complexă, aceste două ordini, accentuînd timpul scriiturii și făcînd să alterneze două tipuri de discurs, conduse de un „eu" și de un „el". Alte opere se organizează în jurul unei alternanțe de registre verbale, sau de categorii gramaticale, de rețele semantice etc.

Numai amestecul acestor ordini se întîlnește de fapt în literatură. Pura cauzalitate ne trimite la discursul utilitar, pura temporalitate la formele elementare ale istoriei (știință), pura spațialitate la logatomul letrist. Oare nu în aceasta rezidă una din cauzele greutăților pe care le întîlnim cînd încercăm să vorbim de structura textului?

6. Aspectul sintactic: Sintaxă narativă

În următoarele două capitole ne vom limita la un singur fel de organizare sintactică: cel care caracterizează povestirea „mitologică".

Am stabilit de la început că aici obiectul nostru este alcătuit de relațiile unităților narative între ele. Acum trebuie să vedem mai îndeaproape care este natura lor. În acest scop, vom stabili trei tipuri de unități dintre care primele două sînt construcții analitice, în timp ce al treilea este dat empiric: acestea sînt *propoziția*, *secvența* și *textul* însuși. Pentru a ilustra aceste noțiuni, vom lua ca exemplu cîteva nuvele din *Decameron*.

---

[1] R. Jakobson, *Questions de poétique, (Probleme de poetică)*, Paris, Seuil, 1973, p. 234. Vom găsi alte analize inspirate din aceleași principii la N. Ruwet, *Langage, musique, poésie, (Limbaj, muzică, poezie)*, Paris, Seuil, 1972.

1. Stabilirea celei mai mici unități narative este o problemă care s-a pus în fața unuia din precursorii Formaliștilor, istoricul literar Alexandr Veselovski. Pentru a o desemna, el folosește termenul de *motiv*, împrumutat din poetica folclorului, și îi dă următoarea definiție intuitivă: „Prin motiv înțeleg unitatea narativă cea mai simplă care răspunde, prin imagini, diferitelor întrebări ale mentalității primitive sau ale observării moravurilor." Un exemplu de motiv ar fi: un balaur răpește pe fata de împărat. Inspirîndu-se din lucrarea lui Veselovski, Propp critică însă acest fel de a vedea: o astfel de frază nu este încă o entitate nedecompozabilă; ea nu conține mai puțin de patru elemente: balaurul, răpirea, fata, împăratul! Pentru a înlătura acest neajuns, Propp introduce un criteriu selectiv suplimentar, care este constanța și variabilitatea; el își dă seama, de pildă, că în basmul rus elementul stabil este răpirea, în timp ce celelalte trei variază de la o poveste la alta; și declară că numai primul merită numele de *funcție*, care devine unitatea sa fundamentală.

Dar introducînd criteriul constanței și al variabilității, Propp se vede silit să iasă din poetica generală și să intre în aceea a unui gen particular (basmul fantastic, restrîns și el la Rusia); putem concepe perfect un alt gen în care constanta ar fi împăratul, celelalte „motive" fiind variabile. Pentru a evita reproșul pe care Propp îl adresează lui Veselovski fără ca prin aceasta să se angajeze într-o poetică „generică", cea mai bună soluție ar fi reducerea „motivului" inițial la o serie de propoziții elementare, în sensul logic al termenului; de exemplu:

X este o fată
Y este tatăl lui X
Z este un balaur
Z o răpește pe X.

Vom numi această unitate minimală *propoziție narativă*. Propoziția comportă, de bună seamă, două feluri de constituenți, care s-a convenit să fie numiți respectiv *actanți* (X, Y, Z) și predicate (a răpi, a fi o fată, un balaur etc.).

Actanții sînt unități cu două fețe. Pe de o parte, ei permit identificarea elementelor discontinui, situate cu precizie

în spațiu și timp; aceasta este o funcție *referențială*, care în limba naturală este preluată de numele proprii (ca și prin expresiile însoțite de un demonstrativ): fără să schimbăm nimic din prezentarea de mai sus, am putea pune „Maria" în loc de X, „Ion" în loc de Y etc; tocmai așa se întîmplă în povestirile reale, în care actanții corespund de obicei (deși nu totdeauna) unor ființe individuale, mai mult, umane. Pe de altă parte, ei ocupă o anumită poziție față de verb: de pildă, în ultima propoziție de mai sus, Z este un subiect, X un obiect. Aceasta este funcția *sintactică* a actanților care nu sînt deosebiți din acest punct de vedere de funcțiile sintactice proprii limbii, și care în numeroase limbi se exprimă sub forma cazurilor (de aici, dealtfel, originea termenului „actant"). După cercetările lui Claude Bremond, principalii actanți-roluri ar fi agentul și pacientul, fiecare specificîndu-se după mai mulți parametri: primul ca înrîuritor și ameliorator (degradator), al doilea ca beneficiar și victimă.

Predicatele pot fi de diferite feluri, căci ele corespund întregii varietăți a lexicului; dar s-a convenit de multă vreme să se identifice două mari clase de predicate, alegîndu-se drept criteriu distinctiv relația unui predicat cu predicatul precedent. Tomașevski a formulat astfel această distincție care se aplică în vocabularul său motivelor: „Fabula [adică povestirea] reprezintă trecerea de la o situație la alta (...). Motivele care schimbă situația se numesc motive dinamice; cele care n-o schimbă, motive statice." Această dihotomie explicitează distincția gramaticală între adjectiv și verb (substantivul fiind asimilat aici cu adjectivul). Să adăugăm că predicatul adjectival este dat ca anterior procesului de denumire, în timp ce predicatul verbal este simultan cu acest proces; cum va spune Sapir, primul este un „existent", al doilea un „ocurent".

Să luăm un exemplu care ne va permite să ilustrăm aceste „părți de vorbire" narative. Peronella își primește ibovnicul în lipsa bărbatului, un zidar nevoiaș. Dar într-o zi, acesta se întoarce acasă devreme. Peronella își ascunde ibovnicul într-un butoi; după ce a intrat bărbatul, ea îi spune că cineva vrea să cumpere butoiul și că acest cineva tocmai îl cercetează. Bărbatul o crede și se bucură de vînzare. El se apucă să răzuiască butoiul pentru a-l curăți; în acest

timp, ibovnicul face dragoste cu Peronella, care și-a băgat capul și mîinile în deschizătura butoiului, astupîndu-l (VII, 2)

Peronella, ibovnicul și bărbatul sînt agenții acestei povestiri; îi putem desemna prin X, Y, Z. Cuvintele ibovnic și bărbat ne arată în plus o anumită stare (aici este în cauză legalitatea relației cu Peronella); ele funcționează deci ca adjective. Aceste adjective descriu starea inițială: Peronella este soția zidarului, ea n-are dreptul să facă dragoste cu alți bărbați.

Vine apoi încălcarea acestei legi: Peronella își primește ibovnicul. Firește, e vorba aici de un „verb" pe care l-am putea desemna ca: a viola, a încălca (o lege). El aduce o stare de dezechilibru, căci legea familială nu mai este respectată.

Din acest moment există două posibilități pentru a restabili echilibrul. Prima ar fi pedepsirea soției infidele; dar această acțiune ar fi contribuit la restabilirea echilibrului inițial. Or, nuvela (sau cel puțin nuvelele lui Boccaccio) nu descrie niciodată o astfel de repetiție a ordinii inițiale. Verbul „a pedepsi" este prezent deci în interiorul nuvelei (pericolul o pîndește pe Peronella), dar el nu se realizează, ci rămîne în stare virtuală. A doua posibilitate constă în găsirea unui mijloc pentru a evita pedeapsa; este tocmai ceea ce va face Peronella; ea îl găsește travestind situația de dezechilibru (încălcarea legii) în situație de echilibru (cumpărarea unui butoi nu încalcă legea familială). Există deci aici un nou verb, „a travesti". Rezultatul final este din nou o stare, deci un adjectiv: este instaurată o nouă lege, deși ea nu este explicită, după care femeia își poate urma înclinațiile naturale.

2. După ce am dat astfel o descriere a unității minimale care este propoziția, putem reveni la întrebarea noastră inițială, referitoare la *relațiile* între unitățile minimale. Putem spune de îndată că din punctul de vedere al conținutului lor, aceste relații se repartizează între diferitele „ordini" pe care le-am trecut în revistă în capitolul precedent: este vorba de raporturi logice, de cauzalitate sau de incluziune etc.; raporturi temporale, de succesiune sau de simultaneitate; raporturi „spațiale", de repetiție, de opo-

ziție și așa mai departe. Dar combinarea propozițiilor prezintă alte particularități.

Mai întîi se impune stabilirea unei unități superioare. Propozițiile nu formează lanțuri infinite; ele se organizează în cicluri pe care orice cititor le recunoaște intuitiv (avem impresia unui întreg perfect) și pe care analiza le identifică destul de ușor. Această unitate superioară este numită *secvență*; limita secvenței este marcată de o repetiție incompletă (preferăm să spunem: o transformare) a propoziției inițiale. Dacă, pentru mai multă comoditate, se admite că această propoziție inițială descrie o stare stabilă, rezultă că secvența completă este alcătuită — totdeauna și numai — din cinci propoziții. O povestire ideală începe printr-o situație stabilă pe care o perturbă o forță oarecare. Rezultă de aici o stare de dezechilibru; prin acțiunea unei forțe dirijate în sens invers, echilibrul este restabilit; al doilea echilibru este asemănător primului, dar cele două nu sînt niciodată identice. Prin urmare, există două tipuri de episoade într-o povestire: cele care descriu o stare (de echilibru sau de dezechilibru) și cele care descriu trecerea unei stări în alta. Se pot recunoaște aici propozițiile atributive și verbale. Firește, este posibil ca secvența să fie tăiată la mijloc (numai trecerea de la echilibru la dezechilibru, sau invers), sau chiar și în părți mai mici.[1]

Formula „trecere de la o stare la alta" (sau, cum spune Tomașevski, „de la o situație la alta") sesizează faptele la nivelul cel mai abstract. Dar această „trecere" se poate realiza prin diferite mijloace. Claude Bremond s-a consacrat studiului ramificației schemei inițiale abstracte în a sa *Logique du récit*, unde încearcă să întocmească un tablou sistematic al tuturor „posibilelor narative".

Secvența, așa cum am definit-o, comportă un număr minimal de propoziții; dar ea poate comporta chiar mai multe, fără ca prin aceasta să fie posibil să se identifice două secvențe autonome: nu toate propozițiile intră în schema de bază. Și aici Tomașevski a propus o primă distincție (aplicînd-o totdeauna „motivelor", care ar acoperi,

[1] În a sa *A Grammar of Stories (Gramatică a povestirilor)* (Haga, Mouton, 1973), Gerald Prince identifică secvența cu ceea ce este pentru noi o semisecvență (trei propoziții). Dar aceasta este o simplă problemă de convenție.

deci, la el *în același timp* predicatele și propozițiile): „Motivele unei opere sînt eterogene. O simplă expunere a fabulei ne dezvăluie că anumite motive pot fi omise fără ca totuși să fie distrusă succesiunea narațiunii, în timp ce altele nu pot fi omise fără să fie alterată legătura de cauzalitate care unește evenimentele. Motivele care nu pot fi excluse sînt numite motive asociate; cele care pot fi îndepărtate fără să ne abatem de la succesiunea cronologică și cauzală a evenimentelor sînt motive libere." Recunoaștem aici opoziția formulată de Barthes între „funcții" și „indicii". E de la sine înțeles că aceste propoziții facultative („libere", „indicii") nu se prezintă astfel decît din punctul de vedere al construcției secvențiale; ele sînt adesea aspectul cel mai necesar în text.

3. Ceea ce cititorul întîlnește empiric nu este nici propoziția, nici măcar secvența, ci un *text* întreg: roman, nuvelă sau dramă. Or, un text comportă aproape totdeauna mai mult de o secvență. Între secvențe sînt posibile trei tipuri de combinații.

Primul caz, frecvent în *Decameron*, este înglobarea. Aici o secvență întreagă se substituie unei propoziții din prima secvență. De exemplu:

Bergamino a sosit într-un oraș străin, invitat la un ospăț de Messer Cane; în ultimul moment însă, acesta anulează invitația, fără să-l răsplătească pe Bergamino. Acesta se vede obligat să cheltuiască mulți bani; dar, întîlnindu-l într-o zi pe Messer Cane, îi spune o poveste despre Primasso și abatele din Cluny. Primasso fusese la un ospăț dat de abate, fără să fie invitat, și abatele refuzase să-i dea de mîncare. Cuprins apoi de remușcări, abatele îl copleși cu daruri pe Primasso. Messer Cane înțelege aluzia și acoperă cheltuiala lui Bergamino (I, 7).

Secvența principală cuprinde toate elementele obligatorii: starea inițială a lui Bergamino, decăderea sa, mîhnirea în care se găsește, mijlocul pe care-l descoperă pentru a ieși din încurcătură, starea sa finală asemănătoare cu prima. Dar a patra propoziție este o povestire, care formează la rîndul său o secvență: astfel se prezintă tehnica înglobării.

Există mai multe varietăți de înglobare, după nivelul narativ al celor două secvențe (același nivel sau nivel diferit,

ca în cazul citat), și după tipul de raport tematic care se stabilește între ele: raport de explicație cauzală; raport de juxtapunere tematică, ca povestirile-argumente sau exemple, sau povestirile care contrastează cu cea de mai sus; în fine, cum observa Șklovski, putem „povesti nuvele sau basme pentru a întîrzia îndeplinirea unei acțiuni oarecare"; imediat ne vine în minte exemplul Șeherazadei.

Înlănțuirea prezintă o altă posibilitate de combinare. În acest caz, secvențele sînt puse una după alta în loc să fie în relații de înglobare. Așa se întîmplă în nuvela a șaptea din ziua a opta: Elena îl lasă pe studentul îndrăgostit de ea în grădină, în timpul unei nopți de iarnă (prima secvență), apoi studentul o închide complet goală într-un turn, într-o zi caldă de vară (a doua secvență). Cele două secvențe au structuri identice; identitatea este subliniată de opoziția împrejurărilor spațio-temporale. Înlănțuirea cunoaște de asemeni mai multe sub-specii semantice și sintactice; Șklovski distingea, de pildă, „înșiruirea", în care același protagonist trece prin diferite aventuri (tip *Gil Blas*), „construcția în paliere" sau paralelismul secvențelor etc.

A treia formă de combinare este *alternanța* (sau *împletirea*), care pune una după alta cînd o propoziție din prima secvență, cînd una dintr-a doua. *Decameronul* conține puține exemple de acest tip (cf. totuși V, 1); dar romanul se folosește adesea de această construcție. Astfel, în *Legăturile primejdioase* alternează întîmplările d-nei de Tourvel și ale Ceciliei; alternanța este motivată prin forma epistolară a cărții. Se înțelege de la sine că aceste trei forme elementare se pot combina și între ele.

7. Aspectul sintactic: Specificări și reacții

După această privire de ansamblu, trebuie să revenim la unele aspecte ale predicatelor narative, pe care pînă aici le-am trecut sub tăcere.

1. Descrierea noastră precedentă putea lăsa impresia că fiecare predicat este complet diferit de toate celelalte. Or, chiar o privire superficială ne permite să observăm înrudirea anumitor acțiuni, și deci posibilitatea de a le prezenta ca o acțiune cu mai multe forme. Propp a făcut o primă încer-

care în acest sens, reducînd toate basmele fantastice la numai treizeci și una de „funcții". Totuși, alegerea aparent arbitrară a acestei cifre n-a convins pe cititorii săi: ea este în același timp prea mare și prea mică. Prea mică, dacă ne gîndim că toate acțiunile posibile trebuie să ajungă, prin regrupări empirice, numai la treizeci și una; prea mare, dacă plecăm nu de la varietatea acțiunilor, ci de la un model axiomatic. A devenit astfel un loc comun al criticii lui Propp indicarea posibilității de a reuni mai multe funcții într-una singură, păstrînd totuși diferența lor; Lévi-Strauss scrie de pildă: s-ar putea socoti „încălcarea", inversul „prohibiției", și aceasta ca o transformare negativă a „înjoncțiunii".[1]

În limbă, aceste categorii care permit în același timp să se specifice o acțiune și să se indice trăsăturile comune cu altele, sînt exprimate prin terminațiile verbale, prin adverbe sau particole. Exemplul cel mai simplu și cel mai răspîndit ar fi *negația* (cu varianta sa *opoziția*). Bergamino este bogat, apoi sărac, apoi din nou bogat: e important de subliniat că aici nu sînt două predicate autonome, ci două forme, pozitivă și negativă, ale aceluiași predicat.

Negația ține de ceea ce se numește „statutul" verbului. O altă categorie verbală este *aspectul*: astfel, o acțiune ne poate fi prezentată în începutul său, în curs de desfășurare și ca terminată (în gramatică aceste aspecte sînt: incoativ, progresiv, terminativ). Mai importantă încă pentru narațiune este categoria *modalității*: am văzut deja un exemplu în povestea Peronellei, în care interdicția adulterului juca un rol esențial; or, ce este interdicția dacă nu o propoziție cu statut negativ, enunțată la modul obligației („Tu nu trebuie ...")?

Acest tip de *specificare* pare că merge de la sine cînd este înscris în gramatica limbii: dar trebuie să fim conștienți de faptul că un adverb de mod oarecare joacă un rol analog. Putem caracteriza tot soiul de acțiuni ca fiind „bine" sau „rău" îndeplinite, stabilind astfel trăsăturile lor comune; și invers, putem specifica una și aceeași acțiune după cum este făcută într-un fel sau altul.

---

[1] „La structure et la forme" (Structura și forma), *Cahiers de* l'ISEA, 99, 1960, p. 28.

O astfel de analiză logică (mai degrabă decît gramaticală, în ciuda a ceea ce poate părea la prima vedere) nu este un simplu artificiu de notare; ea ne permite să împingem analiza pînă la unităţile sale nedecompozabile, ceea ce constituie o condiţie necesară pentru orice descriere riguroasă.

2. Apare clar că pentru predicate trebuie să procedăm la acea regrupare şi acea clasificare care să ajungă la stabilirea categoriilor necesare modificării (sau specificării) predicatului iniţial. Există un alt fel de regrupare a predicatelor, nu după modalităţile lor, ci după natura lor primară sau secundară.

Într-adevăr, există acţiuni primare care nu presupun îndeplinirea nici unei alte acţiuni. De pildă, pentru a reveni la un caz deja amintit, putem afla că balaurul o răpeşte pe Maria, fără să ştim că aceasta este fată de împărat: astfel de propoziţii se succed, uneori se înlănţuie cauzal, dar nimic nu le împiedică să existe şi izolat. Cu totul altfel este cazul unei acţiuni ca aceea de a afla. Să ne închipuim că Ivan află de răpirea Mariei. O astfel de acţiune va fi socotită secundară, căci ea presupune existenţa unei propoziţii anterioare care este: cineva o răpeşte pe Maria. Forţînd puţin sensul cuvintelor, s-ar putea vorbi în primul caz de *acţiuni*; în al doilea de *reacţii*: acestea apar totdeauna şi obligatoriu în urma unei alte acţiuni.

Putem face o enumerare raţională a tuturor reacţiilor? De fapt, am şi făcut-o o dată şi nu din întîmplare în paragraful precedent cuvîntul „a afla" a apărut de două ori, o dată cu subiectul „noi" (cititorul) şi altă dată „Ivan" (personajul). Aşa cum noi ne consacrăm unei acţiuni de construire a ficţiunii plecînd de la un discurs, la fel, personajele, elemente ale ficţiunii, trebuie să reconstituie, plecînd de la discurs şi de la semnele care le înconjoară, universul lor de percepţie. Orice ficţiune conţine deci în cadrul său o reprezentare a aceluiaşi proces de lectură căruia o supunem. Personajele îşi construiesc realul plecînd de la semnele pe care le primesc, aşa cum noi construim ficţiunea plecînd de la textul citit; felul lor de a sesiza lumea prefigurează iniţierea noastră asupra cărţii.

Vom regăsi deci aici toate categoriile pe care le stabileam în descrierea noastră despre „aspectul verbal" al operei

literare; ne vom putea servi de aceasta pentru a rafina tipologia predicatelor narative. Să luăm exemplul *timpului*. Așa cum noi, cititorii, putem afla o acțiune înainte sau după momentul în care s-a produs, în planul ficțiunii (prospecții și retrospecții), tot așa personajele nu se mulțumesc să trăiască o acțiune ci, de asemeni, pot să-și *amintească* de ea sau s-o *proiecteze*: tot atîtea „reacții" care nu pot exista decît, dacă ne putem exprima astfel, pe socoteala unei alte acțiuni. Dealtfel, există numeroase predicate legate de acest joc cu timpul, după raportul lor cu subiectul emițător, gradul de aprobare, date acțiunii avute în vedere etc. De pildă, *a proiecta* sau *a decide* sînt acțiuni asumate de acest subiect și nereferindu-se decît la el; *a promite* sau *a amenința*, în schimb, se referă tot la cel căruia ne adresăm; iar în acțiuni ca *a spera* sau *a se teme*, rezultatul evenimentelor nu depinde de subiect.

Vom regăsi categoriile *modului* dacă ne vom îndrepta către problema transmiterii informației în interiorul ficțiunii: aici, lucrurile pot fi *povestite* sau *spuse* sau *reprezentate*, cu mai multă sau mai puțină fidelitate, mai multă sau mai puțină distanță (iar în universul fictiv, actul de a povesti un lucru, care este o „reacție", poate avea mai multă importanță narativă decît acela de a-l trăi).

Dar reacțiile cele mai variate și cele mai numeroase se leagă de diferitele categorii pe care le-am identificat în sînul *viziunii*.

Cazul cel mai simplu este al *iluziei*, sau al informației false, și al eliminării sale. Ne amintim de acțiunea abilă a Peronellei care *travestea* situația de adulter în situația de cumpărare a butoiului. Poetica clasică a înregistrat acțiunea complementară de reinterpretare, de descoperire a adevărului (cel puțin una din versiunile sale), sub numele de *recunoaștere*. Iată formula aristotelică: „Recunoașterea, cum dealtfel, o arată și numele, este o trecere de la neștiință la știință ..." *(Poetica, 1452 a)*. Reiese că recunoașterea corespunde celor două părți ale intrigii: mai întîi, un moment de „ignoranță", apoi cel de „cunoaștere". În aceste două momente — pentru noi, aceste două propoziții — este evocat același fapt; dar prima dată cineva s-a înșelat cu privire la interpretare, ceea ce face din ea o acțiune secundară, sau reacție. Exemplele cele mai frecvente se referă la iden-

titatea unui personaj: prima dată, Ifigenia îl ia pe Oreste drept altul, a doua oară îl identifică. Dar se vede că nu e necesar să se reducă recunoașterea la descoperirea unei adevărate identități: orice clarificare a unei acțiuni căreia i s-a dat mai înainte o interpretare falsă, este egală cu o „recunoaștere". Cazul nu este foarte deosebit de *ignoranță*, care implică o „reacție" de *aflare*.

Spunînd că personajul se putea „teme" de realizarea unui eveniment sau să „spere" că el se va întîmpla, nu reținem decît valoarea temporală a acestor reacții; or, ele implică, firește, în același timp, o judecată de valoare, o *apreciere* — care de bună seamă poate lua alte forme decît repartiția în „bine" și „rău". În fine, simplul fapt de transpunere a unei acțiuni din starea sa obiectivă în subiectivitatea unui personaj echivalează cu existența unei viziuni: „Peronella își înșeală bărbatul" este o acțiune, „Bărbatul crede că Peronella îl înșeală", o reacție (dar care nu are loc în nuvela lui Boccaccio).

Astfel, tot ceea ce putea părea ca un simplu procedeu de prezentare la nivelul discursului, se transformă în element tematic la acela al ficțiunii.

Este important să vedem deosebirea între specificări și reacții: în primul caz era vorba de diferitele forme ale aceluiași predicat; în al doilea, de două tipuri de predicate diferite, primare și secundare, sau acțiuni și reacții. Prezența și poziția unui tip sau altuia de predicate are o puternică influență asupra felului în care percepem un text. Nimic mai izbitor, într-o povestire ca *La Quête du Graal*, decît aceste două „reacții": pe de o parte toate evenimentele care survin sînt anunțate dinainte; pe de alta, odată survenite, ele primesc o nouă interpretare într-un cod simbolic particular. Literatura de la sfîrșitul secolului al XIX-lea avea o deosebită predilecție pentru reprezentarea procesului cunoașterii; procedeul ajunge la culme la un Henry James sau un Barbey d'Aurevilly, unde adesea nu ni se povestește *decît* procesul de aflare, fără să aflăm vreodată ceva; pentru că nu este nimic de aflat, sau pentru că adevărul este de necunoscut. Astfel de texte realizează la un grad deosebit de puternic procedeul numit „la mise en abîme" („așezarea în adîncime"), care este soarta oricărei literaturi: cartea ca și lumea trebuie să fie *interpretate*.

III

Perspective

1. Poetică și istorie literară

Încă de la început am desemnat raportul de complementaritate poetică-critică; acum, odată terminată descrierea textului literar, putem încerca să comparăm poetica cu alte discipline care își împart tradițional cîmpul literaturii.

Mai întîi cu *istoria literară*. Dar pentru a putea proceda la această comparație, trebuie să observăm mai îndeaproape ceea ce se desemnează prin aceste două cuvinte. Denunțînd ambiguitatea termenului, Tînianov scria în 1927: „Punctul de vedere adoptat determină tipul de studiu. Se deosebesc două tipuri principale: studiul *genezei* fenomenelor literare și studiul *variabilității* literare, adică al evoluției seriei." Vom pleca de la această opoziție, cu riscul de a-i da un sens diferit de cel al lui Tînianov.

Geneza operei era considerată de Formaliști ca exterioară literaturii, ca servindu-se de un raport între „seria" literară și o altă „serie". Dar o astfel de afirmație se izbește de două obiecții; e curios că ele au fost formulate prima dată de același Tînianov. Într-un studiu asupra „Teoriei parodiei", el arătase imposibilitatea de a înțelege integral un text de Dostoievski fără să se refere la cutare text anterior de Gogol. Tocmai în urma acestei lucrări au început cercetările asupra a ceea ce s-a numit aici registru polivalent (sau dialogic). Reiese că geneza este inseparabilă de structură, istoria creației cărții de sensul său: dacă s-ar ignora funcția parodică a textului dostoievskian (la prima vedere simplu element de geneză), înțelegerea sa ar suferi grav.

Într-alt studiu, scris după cîțiva ani, care se ocupă de „faptul literar", Tînianov arăta imposibilitatea de a da acestei ultime noțiuni o definiție atemporală, anistorică: cutare specie de scrieri (de pildă, jurnalul intim) va fi considerată ca făcînd parte din literatură într-o perioadă, ca fiind exterioară ei, în alta. În spatele acestei constatări de neputință se afirma o altă teză (dar pe care Tînianov n-o formula), după care textele neliterare puteau juca un rol hotărîtor în formarea unei opere literare.

Dacă punem la un loc aceste două concluzii separate, este clar că trebuie să revizuim prima apreciere care consideră geneza ca un fapt exterior, demn de interesul psihologilor și al sociologilor, dar nu de al literatului. Oricît de departe ne întoarcem în geneză, nu găsim decît alte texte, alte produse ale limbajului; și numai cu greu putem concepe o împărțire printre acestea. Oare trebuie să excludem factorii lingvistici care stau la baza genezei unui roman de Balzac, scrierile acelora care n-au fost scriitori ci filozofi, moraliști, memorialiști, cronicari ai vieții sociale? Sau chiar acest text anonim, dar cît de prezent, care umple ziarele, culegerile de legi, conversația zilnică? La fel stau lucrurile în privința raportului între operele unui autor. Astăzi sîntem cu toții de acord să considerăm ca „pertinent" raportul între două poeme ale aceluiași scriitor; dar putem oare exclude raportul între același poem și evocarea, să presupunem contradictorie, a temei sale, a lexicului său, într-o scrisoare amicală (pentru simplul fapt că ea nu este „literatură")?

Nu putem gîndi „exteriorul" limbajului și al simbolicului. Viața este o bio-grafie, lumea, o socio-grafie, și noi nu sesizăm niciodată o stare „extra-simbolică" sau „pre-lingvistică". Geneza nu este nici ea „extra-literară", dar trebuie să mărturisim că în această situație însuși termenul nu mai este potrivit: nu există geneză a textelor pornind de la ceea ce nu este text, ci totdeauna și numai o activitate de *transformare* a unui discurs în altul, de la text la text.

Diferența între geneză și variabilitate nu constă deci în gradul lor de „interioritate" în raport cu literatura. Ea este, în schimb, paralelă cu altă deosebire deja stabilită, anume aceea între critică (sau interpretare) și poetică. Căci, de bună seamă, nu operele variază, ci literatura; invers, e vorba exclusiv de opere, cînd discutăm, ca mai sus, de geneză.[1]

[1] Ne putem gîndi de asemeni la geneza literaturii sau a formelor literare: aceasta este teza cărții lui André Jolles, *Formes simples (Forme simple)* (1930; trad. franc. 1972). Pentru acest autor care se definește el însuși ca un reprezentant al tendinței „morfologice", formele literare întîlnite în operele contemporane derivă din formele lingvistice; această derivare nu se produce nemijlocit, ci prin intermediul unei serii de „forme simple", întîlnite în marea lor majoritate în folclor. Deci, aceste forme simple sînt extinderi și aplicații ale formelor lingvistice; iar ele însele vor fi luate în continuare ca elemente de bază în operele din „marea" literatură. Dar cuvîntul geneză capătă aici, evident, un sens diferit.

Deci, studiul variabilității este o parte integrantă a poeticii, întrucît el se ocupă, ca și aceasta din urmă, de categoriile abstracte ale discursului literar și nu de operele individuale. În această perspectivă, putem avea în vedere studii referitoare la fiecare din conceptele poeticii. Se va descrie evoluția intrigii cu cauzalitate psihologică, sau evoluția viziunilor, sau evoluția registrelor vorbirii și ale folosirii lor în literatură. Cum se vede, aceste studii nu vor fi deosebite calitativ de cele înscrise în cîmpul poeticii. În același timp dispare opoziția artificială dintre „structură" și „istorie": evoluția literară poate fi descrisă numai la nivelul structurilor; cunoașterea structurilor nu numai că n-o împiedică pe cea a variabilității, ci mai mult, ea este singura cale de care dispunem pentru a o aborda pe aceasta.

Aici reapare noțiunea de *gen*. Ca și conceptul de istorie literară, cel de gen trebuie mai întîi supus unui examen critic. Într-adevăr, cuvîntul acoperă două realități distincte, pentru care Lämmert, în cartea deja citată, rezervă termenul de *tip*, pe de o parte, de *gen* (în sens restrîns) pe de alta.

Tipul se definește ca o conjuncție a mai multor proprietăți ale discursului literar, socotite importante pentru operele în care se întîlnesc. Tipul nu oferă o realitate în afara reflecției teoretice; el presupune totdeauna să se facă abstracție de mai multe trăsături divergente, socotite puțin importante, în favoarea altor trăsături, identice, și care sînt dominante în structura operei. Dacă această abstracție este egală cu zero, fiecare operă reprezintă un tip particular (și această frază nu este lipsită de sens); la cel mai înalt grad de abstractizare, toate operele sînt considerate ca aparținînd aceluiași tip (care este literatura). Între acești doi poli se situează tipurile cu care ne-au obișnuit poeticile clasice, ca poezia și proza, tragedia și comedia etc.

Tipul aparține obiectului poeticii generale, nu poeticii istorice.

Nu aceeași este situația genului, în sens restrîns. În orice epocă, un anumit număr de tipuri literare devin așa de cunoscute de public încît acesta le folosește ca chei (în sens muzical) pentru interpretarea operelor; genul devine aici, după o expresie a lui H.R. Jauss, un „orizont de aștep-

tare"[1]. La rîndul său, scriitorul interiorizează această așteptare; genul devine pentru el un „model de scriitură". Cu alte cuvinte, genul este un tip care a avut o existență istorică concretă, care a participat la sistemul literar al unei epoci.

Un exemplu ne va permite să ilustrăm aceste noțiuni. Îl vom lua din cartea lui Mihail Bahtin asupra poeticii lui Dostoievski. Bahtin izolează un tip care numai rareori a constituit obiect de studiu; el îi dă numele de povestire polifonică sau dialogică (vom reveni asupra definiției sale). Acest tip abstract s-a realizat de mai multe ori, în cursul istoriei, în genuri concrete. Astfel, în dialogurile socratice, în menipeea latină, în literatura carnavalescă din Evul Mediu și din Renaștere.

Deci, dacă o primă sarcină a istoriei literare este aceea de a studia variabilitatea fiecărei categorii literare, pasul următor va fi acela de a lua în considerare genurile, în același timp, diacronic, cum face Bahtin (cu alte cuvinte, studiind variantele generice ale aceluiași tip) și sincronic, în raporturile genurilor între ele. În același timp, nu trebuie să uităm că în fiecare epocă, nucleul trăsăturilor identice este însoțit de un mare număr de alte trăsături, considerate totuși ca mai puțin importante și deci nehotărîtoare pentru a atribui cutare operă unui alt gen. Prin urmare, o operă este susceptibilă de a aparține unor genuri diferite, după cum socotim importantă cutare sau cutare trăsătură a structurii sale. Astfel, pentru cei din Antichitate, *Odiseea* aparținea indiscutabil genului „epopee"; dar pentru noi, această noțiune și-a pierdut actualitatea, și vom fi mai degrabă înclinați să legăm *Odiseea* de genul „povestire" sau chiar „povestire mitologică".

O a treia sarcină a istoriei literare va fi identificarea *legilor* variabilității, care se referă la trecerea de la o „epocă" literară la alta (presupunînd că aceste legi există). Au fost propuse mai multe modele care ar permite să fie înțelese meandrele istoriei; pare că s-a operat o trecere, în istoria poeticii, de la un model „organic" (o formă literară se naște,

---

[1] Cf. H. R. Jauss, „Littérature médiévale et théorie des genres" (Literatura medievală și teoria genurilor), *Poétique*, 1, 1970, Alte discuții recente: K. Stierle, „L'Histoire comme Exemple, L'Exemple comme Histoire" (Istoria ca exemplu, exemplul ca istorie), *Poétique*, 10, 1972, Ph. Lejeune, „Le pacte autobiographique" (Pactul autobiografic), *Poétique*, 14, 1973.

se dezvoltă, se maturizează și moare) la un model „dialectic" (teză-antiteză-sinteză). Ne vom abține aici să le reluăm din unghiul nostru, dar nu trebuie să conchidem că problema este inexistentă. Să zicem că este greu s-o tratăm, pentru moment, din cauza absenței lucrărilor punctuale care ar pregăti terenul: deoarece timp îndelungat istoria literară a încercat să absoarbă domeniul disciplinelor învecinate, astăzi ea pare o rudă săracă: poetica istorică este sectorul cel mai puțin elaborat al poeticii.

2. Poetică și estetică

Se formulează foarte adesea această exigență față de orice analiză literară, fie ea structurală sau nu: pentru a putea fi socotită satisfăcătoare, ea trebuie să poată explica valoarea estetică a unei opere, cu alte cuvinte, să arate de ce este socotită frumoasă cutare operă și nu alta. Și se crede că s-a arătat eșecul analizei dacă ea nu reușește să dea un răspuns satisfăcător la această întrebare. „Teoria dumneavoastră este foarte nostimă, ni se spune, dar la ce-mi folosește dacă ea nu poate explica motivele pentru care omenirea a păstrat și a apreciat tocmai operele care formează obiectul studiilor dumneavoastră?"

Criticii n-au rămas insensibili la acest reproș și au încercat totdeauna să răspundă, să ofere o rețetă care, aplicată automat, ar produce frumusețea. Abia dacă este nevoie să amintim că aceste rețete au fost totdeauna atacate cu violență de către criticii generației următoare, și că astăzi nici nu ne mai amintim de toate încercările făcute pentru a sesiza frumusețea într-un imperativ universal. Să ne amintim, fără a epiloga, una singură care merită atenție cel puțin datorită autorului ei: Hegel care scrie în *Ideea despre frumos*: „Așa cum starea cea mai ideală a lumii este compatibilă cu unele epoci determinate, mai curînd decît cu altele, arta alege, pentru figurile pe care le stabilește, un mediu determinat, mai curînd decît altele: acela al *prinților*. Și aceasta nu dintr-un sentiment aristocratic și nici din dragoste pentru distincție; ci ea manifestă, astfel, libertatea voinței și a creației care nu-și găsește realizarea decît în reprezentarea mediilor princiare..."

Apariția poeticii a relansat problema fatidică referitoare la valoarea operei. De îndată ce încercăm, inspirîndu-ne

din categoriile sale, să descriem cu precizie structura unei opere, ne lovim de aceeași neîncredere în privința posibilităților de a explica frumosul. De exemplu, se descriu structurile gramaticale sau organizarea fonică a unui poem: dar la ce bun? Această descriere ne permite să înțelegem de ce acest poem este socotit frumos? Și orice încercare de elaborare a unei poetici riguroase este astfel pusă la îndoială.

Nu pentru că cei care au dezvăluit și descris anumite aspecte importante ale operei n-ar fi vrut să se ocupe de legile frumosului. Există chiar o astfel de lege, formulată în urmă cu vreo cincizeci de ani, în legătură cu romanul și care chiar în lucrările cele mai serioase de astăzi ne este prezentată încă drept o rețetă a frumosului și a calității. Merită să ne oprim ceva mai mult asupra ei.

Ea are în vedere ceea ce a fost desemnat în paginile precedente ca viziuni în povestire. Cînd Henry James a făcut din ea baza programului său literar și estetic, a dat impresia de a atinge, pentru prima oară, un element stabil, sesizabil al operei, și care ar permite poate să deschidă sesamul esteticii literare. În cartea sa pomenită mai sus, Percy Lubbock a încercat să aprecieze operele din trecut cu ajutorul unui criteriu extras din cunoașterea viziunilor: pentru ca o operă să fie reușită, să fie „frumoasă", povestitorul nu trebuie să schimbe punctul de vedere de-a lungul narațiunii; dacă există vreo schimbare, ea trebuie justificată prin intrigă și prin întreaga structură a operei. Pe baza acestui criteriu, operele lui James însuși sînt puse deasupra celor ale lui Tolstoi.

Această concepție, încă vie, a avut prelungiri curioase, fără să se poată afirma că diferiții partizani s-au influențat unii pe alții. Astfel, în aceeași perspectivă se plasează numeroasele afirmații ale lucrării pomenite mai sus a lui Bahtin. În această lucrare, fără îndoială una din cele mai importante în domeniul poeticii, Bahtin opune „genul" dialogic sau polifonic „genului" monologic de care se leagă romanul tradițional (am văzut că la acesta era vorba mai degrabă de tipuri). Dialogicul se caracterizează în esență prin absența unei conștiințe narative unificatoare, care ar îngloba conștiința tuturor personajelor. În romanele lui Dostoievski, care constituie cel mai desăvîrșit exemplu al dialogicului, nu există, după Bahtin, o conștiință a poves-

titorului, izolată de celelalte la un nivel superior și care ar asuma discursul ansamblului. „Așadar, noua poziție artistică a autorului față de erou din romanul polifonic dostoievskian este *o poziție dialogală realmente realizată și efectuată pînă la capăt*, care afirmă independența, libertatea interioară, lipsa de precizie și de finitate a eroului. Eroul nu este pentru autor un „el" sau un „eu", ci un „tu" cu valoare plenară, adică „eul" altui individ cu drepturi depline („tu ești")."

Dar Bahtin nu se mulțumește cu această descriere care ar lăsa altor opere dreptul de a nu se supune acestor legi, fără ca ele să fie totuși condamnate: întreaga sa analiză implică superioritatea acestei forme asupra celorlalte. El scrie de pildă: „Adevărata viață a personalității este accesibilă numai în cazul unei pătrunderi *dialogale*, căreia îi răspunde *ea însăși*, printr-o dezvăluire liberă și nestingherită."

Bahtin ne prezintă deci o versiune diferită a legii estetice stabilite de Lubbock după James. El precizează că viziunea trebuie să corespundă la ceea ce Pouillon numește viziunea „cu", și că sînt necesare mai multe viziuni în una și aceeași operă. Dialogicul s-ar putea instaura numai cu aceste condiții.

Nu avem dreptul să contestăm aceste concluzii atîta timp cît exemplul ales rămîne Dostoievski. Totuși, cîteva pagini mai departe, însuși Bahtin discută alt caz, cel al unei opere neterminate, în care este ilustrat același principiu dialogic. Autorul acestei lucrări nu mai este Dostoievski, ci Cernîșevski, autor ale cărui opere au, eufemistic vorbind, o valoare estetică foarte contestată. Îndată ce principiul dialogic iese din operele lui Dostoievski, el își pierde calitățile atît de lăudate.

Mai aproape de noi, Sartre a dat o nouă formulare legii lui Lubbock, într-un articol celebru, consacrat lui Mauriac. Opera lui Mauriac e aici contestată nu în numele esteticii romanului sartrian, ci al romanului în general. Din nou intervine exigența unei viziuni „cu" (cu o focalizare internă unică) de-a lungul întregii cărți. „Într-un roman adevărat, nu mai mult decît în lumea lui Einstein, nu există loc pentru un observator privilegiat... Un roman e scris de un om pentru oameni. În raport cu dumnezeu care străpunge aparențele fără a se opri la ele, nu există roman."

În ce constă exigența acestei estetici cu totul deosebite? Ceea ce ea proscrie înainte de toate, este inegalitatea celor două voci, cea a subiectului enunțării (povestitorul) și cea a subiectului enunțului (personajul). Dacă primul vrea să se facă auzit, el trebuie să se travestească, să îmbrace masca celui de al doilea. Astfel pentru Sartre: „Ființele romanești își au legile lor, dintre care iat-o pe cea mai riguroasă: romancierul poate fi martorul sau complicele lor, dar niciodată nu se poate afla în ambele situații în același timp. În afară sau înăuntru". Nu putem fi deodată același și altul. Vocile celor două personaje alcătuiesc o polifonie; dar trebuie să credem că din aceea a unui personaj și cea a unui povestitor care nu vrea să-și disimuleze calitatea sa de subiect unic al enunțării, nu poate rezulta decît o cacofonie. Cacofonie pentru care *Odiseea* și *Don Quichote* sînt exemple.

La fel cum Bahtin era servit în demonstrația sa de exemplul lui Dostoievski, tot așa este Sartre în contra-demonstrație, de cel al lui Mauriac. Dar nu se enunță adevăruri generale plecînd de la un exemplu. Să luăm cîteva fraze din Kafka:

„K. se simți mai întîi fericit de a fi ieșit din această cameră supraîncălzită în care se înghesuiau servitoare și secundanți. Era cam frig, zăpada se întărise, se mergea mai ușor. Din păcate, începea să se lase seara, iar K. își grăbi pasul" (*Castelul*).

Aparent, e vorba de viziunea numită „cu". Îl urmărim pe K., vedem și auzim ceea ce vede și aude el, îi cunoaștem gîndurile, dar nu pe ale celorlalți. Și totuși... Să luăm cele două cuvinte „fericit", „din păcate". Prima dată K. se simți poate, fericit; dar el nu gîndește: „Sînt fericit." E vorba de o descriere, nu de o citare. K. se simți fericit, dar altul este cel care scrie „K. se simți fericit." Așa ceva nu se mai întîmplă în cazul expresiei „din păcate". Aceasta reflectă o constatare pe care o articulează însuși K.; tocmai față de această constatare și nu pentru că „începea să se lase seara", el își grăbește pasul. În primul caz există sentimentul fără nume al lui K. și denumirea sa de către povestitor. În al doilea caz, K. își verbalizează propriul său sentiment și povestitorul *transcrie* cuvintele lui K. în loc de *a descrie* sentimentele sale: există aici o diferență „modală" evidentă.

Cu alte cuvinte, legea lui Lubbock-Bahtin-Sartre nu a fost urmată. Există în același timp două conștiințe, iar ele nu sînt la egalitate; povestitorul rămîne povestitor, el nu se poate confunda cu unul din personaje. Dar prin ce dăunează acest fapt valorii estetice a pasajului citat? N-am fi tot atît de îndrituiți să afirmăm, dimpotrivă, că oscilația imperceptibilă între cele două subiecte ale enunțării este una din trăsăturile obligatorii ale acestei percepții ambigui și nesigure pe care o avem la citirea unei capodopere?

Bineînțeles, nu e vorba de a substitui primei legi contrariul său. Scopul observațiilor de mai sus este să ilustreze imposibilitatea în care ne găsim de a formula legi estetice universale plecînd de la analiza, fie ea strălucită, a uneia sau mai multor opere. Tot ce ni s-a propus pînă aici ca rețete pentru a ajunge la valoare n-a fost, în cel mai bun caz, decît o bună descriere; și nu trebuie să prezentăm descrierea, chiar corectă, drept o explicare a frumosului. Nu există procedeu literar a cărui folosire produce obligatoriu o experiență estetică.

Ce e de făcut? Trebuie pierdută orice speranță de a vorbi cîndva de valoare? Trebuie trasată o limită de netrecut între poetică și estetică, între structură și valoarea unei opere? Trebuie lăsată judecata de valoare numai membrilor juriilor literare?

Eșecul încercărilor de mai sus ne-ar putea ușor împinge pe această cale. Totuși, el nu are decît o importanță relativă. Poetica este încă la începuturile sale. Nu este surprinzător că, încă de la primele lucrări s-au pus întrebări despre valoare; dar nu ne miră nici faptul că răspunsurile date au fost nesatisfăcătoare. Căci oricît ar fi de sugestive descrierile pe care le conțin aceste lucrări, ele sînt numai o primă aproximație grosolană, al cărei merit este mai degrabă de a arăta o cale. Problema valorii pare mai complexă; și pentru a răspunde criticilor care reproșează analizelor inspirate din principiile poeticii nepertinența lor pentru înțelegerea frumosului, s-ar putea spune pur și simplu că această problemă va trebui pusă mult mai tîrziu, că nu trebuie să se înceapă cu sfîrșitul înainte chiar de a fi făcuți primii pași. Dar ne putem întreba de asemeni în ce direcție trebuie canalizate eforturile noastre.

Astăzi este un adevăr de necontestat că judecata de valoare asupra unei opere depinde de structura acesteia. Dar poate trebuie insistat mai mult asupra altui fapt: nu acesta este unicul factor al aprecierii. Putem presupune că pentru a înțelege mai bine valoarea operei trebuie să părăsim această primă împărțire teritorială, necesară dar sărăcăcioasă, care separă opera de *cititorul* său. Valoarea este internă operei, dar ea apare numai atunci cînd acesteia i se adresează întrebările unui cititor. Lectura este nu numai un act de manifestare a operei, ci și un proces de valorificare. Această ipoteză nu se reduce la afirmația că frumusețea unei opere este dată numai de cititor și că acest proces rămîne o experiență individuală imposibil de conturat riguros; judecata de valoare nu este o simplă judecată subiectivă; dar vrem să trecem dincolo de însăși această limită dintre operă și cititor, și să-i considerăm ca formînd o unitate dinamică.

Judecățile estetice sînt propoziții care implică puternic propriul lor proces de enunțare. Nu putem concepe o astfel de judecată în afara instanței discursului în care este proclamată, nici izolat de subiectul care o articulează. Pot vorbi de frumusețea pe care o au pentru mine operele lui Goethe; la rigoare pot vorbi de aceea pe care o au ele în ochii lui Schiller sau Thomas Mann. Dar o întrebare referitoare la frumusețea lor în sine n-are sens. Probabil tocmai la această însușire a judecăților estetice se referea estetica clasică cînd afirma că aceste judecăți sînt totdeauna particulare.

În această perspectivă se vede limpede de ce poetica nu poate și nici nu trebuie să-și pună ca primă sarcină explicarea judecății estetice. Aceasta presupune nu numai cunoașterea structurii operei, pe care trebuie s-o ușureze poetica, ci chiar o cunoaștere a cititorului și a ceea ce determină judecata sa. Dacă această a doua parte a sarcinii nu este irealizabilă, dacă găsim mijloace pentru a studia ceea ce se numește în general „gustul" sau „sensibilitatea" unei epoci, fie printr-o cercetare a tradițiilor care le formează sau a aptitudinilor înnăscute ale oricărui individ, atunci se va stabili o trecere între poetică și estetică, iar vechea întrebare asupra frumuseții operei va putea fi pusă din nou.

3. Poetica ca tranziție

Am văzut la început că poetica se definește ca o știință a literaturii, opunîndu-se în același timp și activității de interpretare a operelor individuale (care are legătură cu literatura dar nu este știință) și altor științe, ca psihologia sau sociologia, prin aceea că ea instituie literatura însăși ca obiect al cunoașterii, în timp ce mai înainte aceasta era considerată ca o manifestare printre altele ale psihicului sau a societății.

Gestul constitutiv al poeticii este ireproșabil întrucît el nu face decît să anexeze cîmpului cunoașterii ceea ce nu servea pînă atunci decît ca o cale de acces pentru a cunoaște un obiect diferit.

Totuși, acest gest are implicații multiple pe care dealtfel n-am scăpat prilejul să le relevăm încă de la început. Instituind poetica ca disciplină autonomă care are ca obiect literatura ca atare, se postulează autonomia acestui obiect: dacă aceasta n-ar fi suficientă, ea n-ar permite să se stabilească specificitatea poeticii. Jakobson lansa în 1919 această formulă devenită apoi celebră: „Obiectul științei literare nu este literatura ci literaritatea, adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară." Tocmai aspectele specific literare ale literaturii, cele pe care numai ea le posedă, formează obiectul poeticii. Autonomia poeticii atîrnă de cea a literaturii.

Apare limpede, cu alte cuvinte, că recunoașterea literaturii ca obiect al studiilor nu este suficientă pentru a justifica existența unei științe autonome a literaturii. Pentru aceasta ar trebui să se dovedească nu numai că literatura merită să fie cunoscută (condiție necesară), ci că ea este de asemeni absolut diferită (condiție suficientă). Chiar mai mult: cum obiectul unei științe se delimitează, înainte de toate, prin categoriile și elementele cele mai simple care îl formează, ar trebui dovedit, pentru a justifica că poetica este o știință autonomă, că specificitatea literară se situează la un nivel deja „atomic", elementar, și nu la un nivel numai „molecular", produs din combinarea elementelor mai simple.

Formulată astfel, o atare ipoteză rămîne, bineînțeles, posibilă; dar ea contrazice experiența noastră cea mai cotidiană a literaturii. La orice nivel am privi-o, literatura

posedă proprietăți comune cu alte activități paralele. Mai întîi, frazele unui text literar împart majoritatea caracteristicilor cu toate celelalte enunțuri; dar chiar trăsăturile lor socotite specifice se regăsesc în jocuri de cuvinte, în unele formule specifice desemnării unui protagonist la jocurile de copii, în vorbirea argotică etc. Mai puțin evident, ele comunică cu reprezentarea picturală sau gestuală. Pe planul organizării discursurilor, poemul liric împarte anumite proprietăți cu enunțurile filozofice; altele, cu rugăciunea sau cu exortația. Povestirea literară, se știe, este aproape de cea a istoricului, a ziaristului, a martorului. Pentru antropologie, rolul literaturii este probabil asemănător cu cel al cinematografului sau al teatrului, în general cu al oricărui simbolism.

Este foarte posibil să se poată reconstitui astfel o specificitate a literaturii (variabilă după epoci), dar la un nivel „molecular", și nu „atomic". Literatura va fi o traversare de niveluri, ceea ce nu va contrazice faptul că la fiecare dintre ele, proprietățile sînt împărțite cu alte producții. E chiar posibil (eu mă îndoiesc) ca o proprietate să aparțină numai textelor literare; dar cît de săracă ar fi această imagine a literaturii care ar fi formată numai din numitorul comun al tuturor textelor literare, din ceea ce nu este decît literatură, comparată cu aceea care reunește tot ceea ce *poate* fi literatură!

Expresia „știință a literaturii" este deci îndoit derutantă. Nu există *o* știință a literaturii căci, sesizată din diferite puncte de vedere, literatura face parte din obiectul oricărei alte științe umane. Saussure observa deja în legătură cu limbajul: „Pentru a fixa un loc lingvisticii, nu trebuie să privim limba din toate părțile. Astfel este limpede că mai multe științe (psihologia, fiziologia, antropologia, gramatica, filologia etc.) ar putea revendica limba ca obiectul lor." În domeniul literaturii, Jakobson lua în considerare de asemeni posibilitatea, pentru celelalte științe, de „a se servi de faptele literare ca de documente defectuoase, de ordinul doi." Dar, pe de altă parte, nu există o știință a literaturii în general, căci trăsăturile caracteristice literaturii se întîlnesc în afara ei, chiar dacă formează combinații diferite. Prima imposibilitate ține de legile discursului cunoașterii; a doua, de particularitățile obiectului studiat.

Acum vedem mai bine care a fost și care trebuie să fie rolul poeticii. Refuzul de a cunoaște literatura însăși este numai un caz particular al unei refulări mai globale a oricărei activități simbolice, care s-a tradus prin reducerea simbolului la o pură funcție sau la o simplă reflectare. Faptul că reacția a apărut mai întîi în studiile literare mai degrabă decît în cele ale mitului sau ale ritului este rezultatul unui concurs de împrejurări care trebuie elucidat de istorie. Dar astăzi nu există nici un motiv de a rezerva numai literaturii tipul de studii ce s-a cristalizat în poetică: trebuie să cunoaștem „ca atare" nu numai textele literare, ci *toate* textele [1], nu numai producția verbală, ci *orice* simbolism.

Poetica este chemată deci să joace un rol prin excelență *tranzitoriu*: ea va fi servit de „revelator" al discursurilor, de vreme ce speciile cele mai puțin transparente ale acestora se întîlnesc în poezie; dar după ce s-a făcut această descoperire, știința discursurilor fiind inaugurată, rolul său propriu se reduce la puțin: la căutarea motivelor care făceau ca într-o epocă sau alta anumite texte să fie considerate ca „literatură". Abia născută, poetica se vede chemată, prin forța rezultatelor înseși, să se sacrifice pe altarul cunoașterii generale. Și nu este sigur că această soartă trebuie regretată.

Bibliografie sumară

Ne mulțumim să indicăm aici un anumit număr de lucrări generale, cele mai multe recente, care se referă la domeniul poeticii; totuși părerile autorilor sînt adesea foarte diferite de cele expuse aici. Pentru o bibliografie mai completă și mai detaliată se poate consulta lucrarea lui O. Ducrot și T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, Seuil 1972). Evoluția actuală a poeticii va putea fi urmărită în cadrul unei serii de reviste specializate cum sînt *Poétique* (Franța), *New Literary History* (Statele Unite), *Poetica* (Germania Federală), *Strumenti Critici* (Italia), *Poetics* (Olanda), *Poetik* (Danemarca) etc.

[1] Învățămîntul nostru privilegiază încă literatura, în detrimentul tuturor celorlalte tipuri de discurs. Trebuie să fim conștienți de faptul că o astfel de alegere este pur ideologică și n-are nici o justificare în fapte. Literatura este de neconceput în afara unei tipologii a discursurilor.

E. AUERBACH, *Mimesis*, ELU, București, 1967. —
M. BAHTIN, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, București, 1970.
R. BARTHES, *Critique et vérité*, Seuil, Paris, 1966. — S/Z, *ibid.* 1970.
J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1966.
D. DELAS et J. FILLIOLET, *Linguistique et poétique*, Larousse, Paris, 1973.
V. ERLICH, *Russian Formalism, History-Doctrine*, Haga, Mouton, 1965.
G. GENETTE, *Figures*, Seuil, Paris, 1966. — *Figures*, II, *ibid.*, 1969. — *Figures* III, *ibid.* 1972.
R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.
A. JOLLES, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972
W. KAYSER, *Das sprachliche Kunstwerk*, Berna, Franke, 1959
E. LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verl., Stuttgart, 1955.
JU. LOTMAN, *Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.
H. MESCHONNIC, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.
JAN MUKAROVSKY, *Kapitel aus der Poetik*, Suhkampf, Frankfurt, 1967; vezi și culegerea tradusă în limba română, *Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1974.
V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Ed. Univers. București, 1970. —
M. RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.
J. STAROBINSKI, *Relația critică*, Editura Univers, București, 1974. *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes Russes*, Seuil, Paris 1965 (există culegeri comparabile în aproape toate limbile occidentale).
T. TODOROV, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967. — *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971.
A. KIBÉDI VARGA, *Les Constantes du poème*, Haga, 1963.
R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria literaturii*, ELU, București, 1967.

NOTĂ

Pentru lucrările traduse în limba română am indicat ediția și anul de apariție al traducerii.

Gramatica Decameronului

Lista simbolurilor

+	succesiune
⇒	implicaţie
X, Y, ...	agent
A, B, ...	atribut
a	a modifica } verbe
b	a păcătui } verbe
c	a pedepsi } verbe
—	negaţie
non	opoziţie
!	comparativ (plus)
— !	comparativ (minus)
(...) opt/obl/cond/pred	propoziţie modală
X (...)	falsă viziune (pentru X)
v°	volutativ
//	propoziţiile de cele două părţi ale acestui semn desemnează aceeaşi acţiune; este o acţiune ambiguă

I. Introducere*

1. Obiectul acestei lucrări

Este cu atît mai necesar să precizăm obiectul acestei lucrări, cu cît ne vom ocupa de o operă literară concretă: *Decameronul*. Or, în zilele noastre, studiile literare par că

* François Wahl şi Claude Bremond care au citit prima versiune a acestei lucrări mi-au făcut mai multe observaţii critice de care am încercat să ţin seama. Le exprim aici recunoştinţa mea.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

și-au găsit în sfîrșit propriul lor obiect, după ce au rătăcit prin cîmpuri îndepărtate, cum sînt biografia autorului și societatea contemporană. Acest obiect este opera literară însăși; unitatea studiilor literare se face, așa cum se spune, în acest obiect unic, oricare ar fi metoda folosită.

E ușor de văzut că această unitate se bazează pe o neînțelegere. Omogenitatea obiectului nu este empirică, ci teoretică. Dacă botanica e o știință, obiectul ei nu e lumea vegetală, ci legile care o guvernează, „vegetalitatea". Și alte științe se pot ocupa de plante, aplicînd, de pildă, legile fizice sau chimice. La fel, opera literară nu poate constitui ca atare obiectul unei științe; virtual ea este obiectul tuturor științelor umane, dar sub aspecte diferite. Există deci o toleranță nepotrivită cînd acceptăm toate metodele în cadrul studiilor literare. Putem rămîne toleranți față de diverse metode (trebuie să tolerăm totul afară de intoleranță), dar tocmai folosirea unei metode definește cutare sau cutare știință. Unitatea acesteia se face plecînd de la un obiect teoretic, adică de la metoda sa. Este deci un non-sens, să vorbim de mai multe metode în cadrul unei științe.

Obiectul pe care ne propunem să-l studiem aici este NARAȚIUNEA. Ar fi zadarnic să încercăm să dăm acum o definiție internă acestui termen: definiția va fi mai degrabă un rezultat decît un punct de plecare. Putem totuși aborda narațiunea din exterior și să spunem ceea ce *nu* este. Aici va fi examinat un singur aspect al discursului literar: acela care îl face susceptibil de a evoca un univers de reprezentări. Obiectul nostru va fi universul evocat de discurs, și nu acest discurs luat în literalitatea sa.

Din această primă alegere decurg două urmări importante. Mai întîi, e limpede că lăsăm complet la o parte numeroase aspecte ale operei literare, care totuși au căpătat, în literatura actuală de exemplu, primul loc. În al doilea rînd, narațiunea este un fenomen care se întîlnește nu numai în literatură, ci și în alte domenii care deocamdată țin, fiecare, de o disciplină diferită (povești populare, mituri, filme, vise etc.). Ne vom strădui aici să ajungem la o teorie a narațiunii, de natură să poată fi aplicată la fiecare din aceste domenii. Prin urmare, această lucrare ține nu atît de studii literare, cît de o știință care nu există încă, să zicem NARATOLOGIA, știința povestirii. Rezultatele acestei științe nu

vor fi totuși lipsite de interes pentru cunoașterea literaturii de vreme ce povestirea constituie adesea nucleul ei.

Trebuie să facem încă de la început o anumită precizare. Într-adevăr, cineva s-ar putea înșela ușor asupra intenției noastre crezînd că ea este mai mult de ordin antropologic decît lingvistic; că noi căutăm să descriem ACȚIUNILE și nu POVESTIREA ACȚIUNILOR. Dar acțiunile „în ele însele" nu pot forma obiectul nostru; ar fi zadarnic să le căutăm structura dincolo de aceea pe care le-o dă articularea discursivă. Obiectul nostru este format de acțiuni așa cum le organizează un anumit discurs, numit povestire. Tocmai prin aceasta studiul rămîne aproape de analizele literare și nu va avea nimic dintr-o teorie a acțiunilor, presupunînd că o astfel de teorie ar putea exista la un alt nivel decît acela al povestirii acțiunilor.

Trebuie să ne întrebăm de asemeni: e vorba aici de o gramatică a narațiunii, adică a tuturor povestirilor, sau numai a *Decameronului*? Din păcate, starea actuală a cunoștințelor nu ne permite să dăm un răspuns simplu. Ne-am străduit în cursul acestei lucrări să ajungem la cel mai înalt nivel de abstracție, să vizăm, prin urmare, structura povestirii în general, și nu aceea a unei cărți. Totuși e imposibil să spunem pentru moment pînă la ce punct structura degajată aici este universală, sau dimpotrivă, proprie numai *Decameronului:* pentru aceasta, ar trebui să studiem, într-o perspectivă asemănătoare, nu toate povestirile, dar multe alte povestiri din diferite epoci, țări, genuri, autori. Se poate să nu fi găsit în această culegere de nuvele decît o parte din categoriile proprii gramaticii narațiunii.

2. Decameronul

O serie de motive fac din *Decameron* un exemplu privilegiat pentru studiul narațiunii.

Mai întîi, e necesar ca în textul literar ales acțiunea și intriga să joace un rol dominant. Nuvelele lui Boccaccio care se supun unei cauzalități evenimențiale sînt mult mai potrivite pentru studiul acestui tip de povestire decît o operă cu cauzalitate psihologică, ca de pildă anumite nuvele de Maupassant.

În același timp, aceste nuvele prezintă intrigi relativ simple: cea mai mare parte dintre ele se desfășoară în cîteva pagini; nu au mai mult de trei, patru personaje; intriga nu are decît un mic număr de „verigi". Într-un anume fel ne găsim la izvoarele narațiunii. Un roman, dacă se supune aceluiași tip de structură, prezintă, din cauza complexității inerente genului său, dificultăți infinit mai mari. Or, în stadiul actual de cunoștințe, e preferabil să alegem exemplele cele mai simple.

Marele număr de povestiri (peste o sută) cuprinse în *Decameron* prezintă de asemeni avantaje considerabile. Recurența relațiilor e necesară ca să se poată identifica structura, fie și a unei singure nuvele. Dealtfel, nu putem vorbi de structura unei nuvele dacă ne bazăm numai pe această nuvelă. Pe de altă parte, e limpede că numărul și varietatea nuvelelor vor permite relevarea unui mai mare număr de fapte semnificative. În sfîrșit, acest mare număr este de asemeni o garanție: astfel, putem face verificări care ne vor susține sau vor infirma ipotezele. Numai în cazul unei materii atît de vaste putem pune problema economiei sistemului; unul din criteriile de alegere între două descrieri la fel de fidele e acela al simplicității: natura și numărul conceptelor folosite, complexitatea operațiilor aplicate asupra lor.

Dat fiind că omogenitatea materiei este o altă proprietate cerută adesea obiectului unui studiu, am putea contesta alegerea *Decameronului*, bazîndu-ne pe originea variată a povestirilor pe care le conține. Dacă aceste povestiri ar fi foarte diferite, rezultatele obținute ar fi inferioare acelora pe care le-am putea avea dintr-o culegere omogenă. Într-adevăr învățații au găsit sursele a 90 de nuvele (dintr-o sută!).[1] Ele provin, fie din folclorul diferitelor țări (în cele mai multe cazuri), fie din autori vechi sau contemporani. Dealtfel, cele cu origine neclară nu formează un grup aparte; le vom regăsi mai tîrziu în folclor sau la alți autori, perfect asimilate.

Totuși, a vedea în acest fapt o contestare a omogenității culegerii, ar însemna să nu punem bine problema unității

[1] Pentru toate problemele privitoare la sursele *Decameronului*, mă refer la opera lui A. C. Lee, *The Decameron. Its sources and analogues* (Londra, David Nutt, 1909).

și, mai general, a invenției. Nici o poveste nu este, și nu poate fi o invenție complet originală. Orice povestire trimite la o povestire precedentă: povestirea e totdeauna un ecou al povestirilor. Originalitatea unui text literar nu poate consta în absența de trimiteri la alte texte anterioare. Însuși Boccaccio a indicat calea de urmat în concluzia cărții: el spune că nu a INVENTAT aceste povestiri, ci le-a SCRIS. Într-adevăr, unitatea se creează în scriitură; motivele pe care ni le face cunoscute studiul folclorului sînt transformate de scriitura boccaccianâ.

În loc de a fi o contestare a sistemului, povestirile străine devin prin transformările lor cea mai bună confirmare a sa. La fel, un cuvînt de origine străină care intră în vocabularul unei limbi încetează chiar prin aceasta de a fi străin; în acest scop, el suferă, dacă e necesar, transformări fonetice și morfologice; legile vocabularului se manifestă și mai clar în acest caz.

Să luăm un exemplu: IX, 9.[2] Două personaje suferă de necazuri diferite: Giosefo are o nevastă îndărătnică iar Melisso nu e iubit de concetățenii săi. Ei supun problemele regelui Solomon; acesta le dă sfaturi foarte scurte și enigmatice. Dar încet, încet, fiecare dintre ei înțelege tîlcul sfatului și necazurile lor dispar.

Sursa acestei povestiri este, se pare, o legendă rabinică. Dar Boccaccio o transformă cu desăvîrșire, iar rezumatul făcut mai sus nu mai e fidel. Din cele două răspunsuri ale lui Solomon, Boccaccio nu reține de fapt decît unul: acela care se referă la nevasta îndărătnică. Și întreaga nuvelă constă în povestirea aventurii lui Giosefo cu nevasta lui, după întoarcerea sa, aventură întru totul asemănătoare cu aceea din alte nuvele. Povestea celui de al doilea răspuns, care se referă la dragostea aproapelui, abia ocupă cîteva rînduri, la sfîrșitul nuvelei. Caracterul aproape de neînțeles al sfaturilor nu se bucură nici el de mai multă atenție. Astfel, această povestire se supune din plin legilor care guvernează universul *Decameronului*.

Nici o povestire din culegere nu scapă legilor narative care o guvernează (vom reveni mai tîrziu asupra unor cazuri particulare). Totuși, va fi necesară o restricție cerută nu

[2] Cifra romană va indica totdeauna ziua, cifra arabă nuvela.

de motive istorice, ci structurale. Materialul analizat nu va fi, propriu zis, cartea *Decameronului* ci cele o sută de nuvele pe care le cuprinde; nici una din problemele puse de cadru nu va fi luată aici în considerare. Povestea ciumei, a celor zece tineri etc. formează un contrapunct față de poveștile „înglobate"; ea are proprietăți diferite care servesc contrastul. Lăsăm la o parte problemele ridicate de acest cadru cu atît mai puțin regret cu cît ele au fost tratate într-o perspectivă asemănătoare cu aceea adoptată de noi, de André Jolles în introducerea la *Decameron*[3]. Subscriem întru totul la concluziile sale.

Neocupîndu-ne de cadru, eludăm mai multe probleme: una dintre ele are repercursiuni în interiorul nuvelelor. Am putea s-o desemnăm ca „problema martorului". Boccaccio are totdeauna grijă să introducă un personaj, adesea secundar, care servește drept martor, și cu care cititorul se poate identifica. Cititorul nu e singurul care cunoaște toate secretele (așa de frecvente în *Decameron*), ceea ce i-ar fi dat o conștiință de spectator. Astfel în III, 10: tînăra Alibech pleacă în căutarea unei vieți sfinte în deșerturile Tebaidei. Ea îl întîlnește acolo pe Rustico, un tînăr sihastru, care, sedus de prospețimea ei, vrea să se culce cu ea. Dar pentru a nu-i provoca rezistența, el o asigură că e un mijloc prin care „dracul este vîrît în iad!"; stratagema sa reușește. Povestea s-ar fi putut termina aici; dar cititorul ar fi fost singurul care să cunoască naivitatea lui Alibech. De aceea ni se mai înfățișează o scenă: Alibech s-a întors în oraș pentru a se căsători cu un oarecare Neerbale. E întrebată asupra șederii sale în pustiu și cînd ea vorbește de dracu: „Femeile o întrebară:

— Dar cum se vîră dracu-n iad? Fata prin vorbe și prin semne le arată cum vine treaba, iar ele se porniră pe-un rîs de mi-i că rîd și astăzi, zicîndu-i:

— Nu te mîhni, fetico, că doar și pe la noi se face ca-n deșert. Neerbale are s-aibă grijă să te slujească și pe tine și pe Dumnezeu!"[4]

Hazul cititorului trebuie prezentat în interiorul nuvelei.

[3] G. di Boccaccio, *Das Dekameron* (Leipzig, Insel Verlag, 1923), Einleitung, p. VII—XCVI, cf. mai ales p. LXIII—LXXV.

[4] Traducerea de Eta Boeriu (București, Ed. Cartea Românească, 1970).

Totuși, există și cazuri în care reacția „martorului" va fi dată numai în cadru, în cuvintele introductive ale povestitorului sau în discuția care urmează.

Aceeași distribuție complementară se observă în legătură cu un alt aspect important al povestirii, care se manifestă în *Decameron*, printr-un proverb, o metaforă sau o reflecție moralizatoare. Astfel, la sfîrșitul poveștii lui Alibech ni se spune că ea „iscă și vorba că cel mai plăcut chip de a-l sluji pe Domnul e să te-apuci să-l vîri pe necuratul în iad". Sau în II, 9: povestea este precedată și urmată de aceeași frază-proverb „acela care pe-altu înșală rămîne el cel păgubit". Această „morală" — pe care Jolles o consideră legată în mod deosebit de povestirile înglobate (în opoziție cu povestirile înlănțuite) — constituie un fel de excedent care cere la rîndul său înlocuirea cu o nouă povestire (aici, povestirea-cadru) [5].

Vom lăsa deci la o parte și problema „martorului" și aceea a „moralei", oricît ar fi ele de importante pentru *Decameron*, pentru a ne ocupa numai de intriga nuvelelor, luată în starea sa cea mai pură.

3. Gramatica universală

De-a lungul acestei lucrări ne va conduce o ipoteză metodologică: aceea a existenței unei gramatici universale.

Această ipoteză este tot atît de veche ca și cercetarea limbajului (fără îndoială ca și aceea asupra diversității ireductibile a limbilor). Putem trasa istoria ei de la Protagoras la Chomsky, oprindu-ne în special asupra modiștilor din secolul al XIII-lea și al XIV-lea, asupra lucrării *Hermes* de Harris de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și asupra lingvisticii daneze din secolul al XX-lea (Jespersen, Brøndal, Hjelmslev). De pildă, în secolul al XIII-lea, Roger Bacon formula astfel această ipoteză (*Gram. graec*, p. 278): „Gramatica este aceeași în toate limbile". Sau mai explicit, Robert Kilwardby: „Gramatica poate constitui o știință numai cu condiția de a fi una pentru toți oamenii. Numai

[5] Asupra problemei înlocuirii, cf. „Oameni-povestiri", care figurează ca apendice în prezentul volum (n. tr.).

întîmplător, gramatica emite reguli proprii unei anumite limbi, ca latina sau greaca; așa cum geometria nu se ocupă de linii sau de suprafețe concrete, tot așa gramatica stabilește corectitudinea discursului în măsura în care aceasta face abstracție de limbajul real [uzajul actual ne-ar face să inversăm aici termenii de *discurs* și *limbaj*]. Obiectul gramaticii este același pentru toată lumea".[6]

Dar dacă admitem existența unei gramatici universale, nu trebuie să ne limităm doar la limbi. Ea va avea, firește, o realitate psihologică; putem cita aici pe Boas, a cărui mărturie capătă o valoare cu atît mai mare cu cît autorul său a inspirat tocmai lingvistica anti-universalistă: „Apariția celor mai fundamentale concepte gramaticale în toate limbile trebuie considerată ca proba unității proceselor psihologice fundamentale" (*Handbook*, I, p. 71). Această realitate psihologică face plauzibilă existența aceleiași structuri în altă parte decît în limbă.

Gramatica universală este deci sursa tuturor universaliilor și ea ne dă însăși definiția omului. Nu numai toate limbile ci și toate sistemele semnificante se supun aceleiași gramatici. Ea este universală nu numai pentru că e răspîndită în toate limbile lumii, ci pentru că ea coincide cu structura universului însuși.

Formularea acestei ipoteze n-a lipsit în cursul istoriei. În „gramaticile speculative", modiștii postulează existența a trei clase de „moduri": *modi essendi*, *intelligendi* și *significandi*. Prima clasă corespunde structurii universului, a doua, structurii gîndirii; a treia, structurii limbii. Modurile limbii sînt aceleași peste tot *pentru că* ele reprezintă modurile gîndirii, iar acestea sînt aceleași *pentru că* ele reprezintă modurile universului. Cu alte cuvinte, prin intermediul gîndirii, modurile limbii imită modurile universului. Gramatica este una pentru că universul este unul. „Genurile gramaticale și speciile lor sînt corelative cu genurile și speciile din ordinea reală. Într-adevăr, înțelese, semnificate apoi, sînt numai ființele din natură" (Wallerand, p. 48).

---

[6] Pentru tot ceea ce privește pe modiști, urmez expunerea lui G. Wallerand, în G. Wallerand, *Les oeuvres de Siger de Courtray (Operele lui Siger de Courtray), (Les philosophes belges*, VIII), (Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université, 1913); mai ales p. 42—56.

În zilele noastre, se reafirmă această relație între lume și limbaj, dar inversîndu-i sensul. Dacă modiștii afirmau că „conjuncția își găsește rațiunea de a fi în faptul evident că anumite ființe sînt unificabile" (Wallerand, p. 55), astăzi am spune mai degrabă că putem concepe unificarea a două ființe din cauza existenței conjuncției.

Pentru noi, universul narațiunii se supune, de asemeni, gramaticii universale. Nu va fi nevoie însă să hotărîm dacă aceasta reflectă sau nu structura universului. Am spus-o deja: obiectul acestei lucrări nu-l formează acțiunile așa cum se presupune că există ele în univers, ci așa cum există ele în discursul narativ. Structura limbii nu va fi confruntată cu structura lumii, ci cu aceea a narațiunii care este un tip de discurs. Discursul și limba intră deci într-o relație de echilibru dinamic: ele se supun aceleiași structuri de bază, fiind dealtfel noțiuni bine distincte, și ca să zicem așa, asimetrice.

Ocupîndu-ne de o realitate discursivă, vom face abstracție de natura *lingvistică* a unităților narative. Faptul că o unitate narativă este reprezentată de o propoziție unică sau de mai multe paragrafe nu ne interesează de loc aici. Sistemul narativ pe care îl descriem este o abstracție față de textul real: ne ocupăm de rezumatele nuvelelor mai mult decît de nuvele însele.

În practică, vom căuta să stabilim structura discursului narativ dîndu-i forma unei gramatici, așa cum o cunoaștem în tradiția europeană clasică. Bineînțeles, nu e vorba de a introduce observații culese în cadrul strîmt al uneia sau alteia din gramaticile particulare, ci să ne folosim cînd e posibil, de o terminologie cunoscută, ceea ce va permite apropieri ulterioare. Dacă uneori teoria gramaticală ne ajută să formulăm și să explicăm mai bine cutare concluzie, alteori, plecînd de la studiul narațiunii, vom corecta imaginea tradițională a limbii, așa cum apare ea în gramatici. Pentru aceasta, sîntem autorizați de starea studiilor asupra gramaticii universale, și, pe de altă parte, de faptul că concluziile trase pe baza unui tip de discurs, au cel puțin tot atîta valoare pentru constituirea gramaticii universale ca și analiza unei limbi.

Încă un cuvînt asupra ordinii de prezentare aleasă aici. Putem ezita între două soluții. Prima este, în linii mari, aceea a ordinii în care se desfășoară analiza reală a textului:

ea constă în a lua una cîte una toate nuvelele, în așa fel încît fiecare analiză să îmbogățească și să îmbunătățească modelul dedus din prima. Se va fi arătat astfel devenirea sistemului. Cealaltă ordine, preferată aici, e cea didactică: se trece de la simplu la complex, ca și cum sistemul ar fi deja constituit, și nu se caută decît descrierea lui. Acest fel de expunere, mai accesibil, corespunde de asemeni mai bine tradiției cărților de gramatică. Totuși e necesar, din cauza acestei alegeri, să insistăm aici asupra caracterului strict teoretic și nu pedagogic al lucrării de față. N-am încercat aplicarea unei teorii existente asupra unui corpus particular, ci analiza nuvelelor individuale ne-a condus la construirea unui model dat aici ca preexistent.

În sfîrșit, mai este nevoie să spunem că lucrarea de față, cu tot titlul ei ambițios, în cel mai bun caz, nu este decît o încercare de a defrișa terenul, decît un prim inventar de elemente în vederea unei gramatici viitoare, mai degrabă decît această gramatică însăși?

4. Noțiuni de bază

Va fi necesar să prezentăm aici, în pragul analizei noastre, o serie de concepte fundamentale, a căror cunoaștere poate face mai ușor de înțeles ceea ce urmează. Aceste concepte, foarte generale, dau un cadru studiului povestirii; ne vom mulțumi aici cu o expunere foarte scurtă [7], deoarece o parte din aceste noțiuni va fi reluată în cursul expunerii, unde ele vor găsi o explicitare mai adîncită, în timp ce altele nu vor mai fi utilizate. Dacă uneori prezentăm aceste noțiuni fără să ne referim explicit la autorii care ne-au determinat să alegem cutare sau cutare soluție, o facem, numai pentru a simplifica expunerea. Este ușor să recunoaștem, în tot ceea ce urmează, influența acelora care au adus primele contribuții la o teorie a povestirii, mulțumindu-ne doar să le pomenim numele aici: Formaliștii ruși, V. Propp, E. Souriau, Cl. Bremond, A.-J. Greimas [8].

[7] O expunere mai completă a ansamblului acestor noțiuni se găsește în lucrarea „Poetica" din volumul de față.

[8] *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes* (Seuil 1965); V. Propp — *Morfologija skazki (Morfologia basmului)*, (Leningrad, 1928);

În general, vom adopta o anumită atitudine față de materialul studiat. Nuvelele particulare pe care le găsim în *Decameron* nu vor fi luate în considerare pentru ele însele, ci în vederea analizei narațiunii, care este o entitate abstractă. Fiecare nuvelă particulară nu este decît manifestarea unei structuri abstracte, o realizare, care era conținută în stare latentă într-o combinatorică a posibilelor. Prin aceasta, lucrarea de față se alătură unei concepții a științei, care a devenit familiară odată cu apariția lingvisticii structurale. În 1928, Louis Hjelmslev formula astfel principiul său de bază: „Printr-o confruntare a tuturor stărilor sincronice existente sau cunoscute, se poate stabili o stare pancronică, un SISTEM ABSTRACT DE CATEGORII care ne va oferi materialele unei descrieri psihologice și logice generale și comune și care poate fi proiectată înapoi asupra tuturor stărilor idiosincronice". *(Principes de grammaire générale*, p. 214). La fel, vom încerca să reconstituim, trecînd prin fiecare nuvelă particulară, un „sistem abstract de categorii", un fel de „arhi-nuvelă" care poate permite, la rîndul său, să înțelegem mai bine o povestire concretă.

Vom deosebi mai întîi trei aspecte foarte generale ale povestirii, care vor fi numite: SEMANTIC, SINTACTIC și VERBAL. Aspectul semantic al povestirii este ceea ce reprezintă și evocă povestirea, conținuturile mai mult sau mai puțin concrete pe care le aduce. Aspectul sintactic înseamnă combinarea unităților între ele, relațiile pe care le întreține reciproc. Aspectul verbal înseamnă frazele concrete prin care e receptată povestirea. Aici intră, de pildă, trăsături ca prezentarea unei acțiuni în cadrul unei povestiri a autorului, un monolog, un dialog, din cutare sau din cutare punct de vedere. Aspectul semantic și aspectul verbal se întîlnesc în două puncte. La nivelul cel mai abstract: adică în sintaxă care e legată și de unul și de altul. Un element sintactic, de pildă „modificarea situației" trebuie

---

traducere în limba română, București, 1970, traducere în limba franceză, Paris, 1970; E. Souriau — *Les deux cent mille situations dramatiques (Cele două sute de mii de situații dramatice)*, (Flammarion, 1950); Cl. Bremond „Le message narratif" (Mesajul narativ), *Communications*, 4 (1964), 4—32, și „La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8 (1966), 60—76; A. J.-Greimas — *Sémantique structurale (Semantica structurală)*, (Larousse, 1966).

să găsească în același timp un conținut semantic (să spunem „a pleca în călătorie") și o formă verbală prin care cititorul ia cunoștință de el („povestire la persoana întîi, într-un registru figurat, viziune din afară"). La nivelul cel mai concret de asemeni: adică în însuși textul în care alegerea unui cuvînt sau a altuia (aspect verbal) determină de asemeni cu precizie alegerea unui sens sau a altuia (aspect semantic).

Ne vom ocupa în acest studiu de aspectul sintactic; puțin de aspectul semantic; dar deloc de aspectul verbal. Această alegere nu e determinată de importanța relativă a aspectelor ci de o grijă de rigoare. De pildă, aspectul verbal poate fi adesea cel mai important în text: nu numai în epoca actuală ci și în aceea a lui Boccaccio. O povestire ca VIII, 9 nu există decît din cauza acestui aspect: e vorba de o glumă pregătită de Bruno și Buffalmacco pentru medicul bolognez Maestrul Simone. Sintaxa narativă cere doar ca Maestrul Simone să cadă în groapă, dar Boccaccio consacră pagini întregi dialogurilor în care doctorul își laudă perspicacitatea, într-un limbaj foarte individualizat: aici e „sarea" povestirii. Sau II, 10, unde aventura, destul de banală, servește drept cadru pentru monologurile colorate ale tinerei Bartolomea care preferă dragostea în locul bogăției unui soț bătrîn.

La fel, detaliile „semantice" au uneori o importanță mai mare decît tot restul nuvelei. Astfel, în II, 2: Rinaldo a fost jefuit de hoți care i-au luat pînă și cămașa. O văduvă, cuprinsă de milă, îl primește la ea și îl îmbracă cu hainele bărbatului ei care murise. Or, în momentul în care va fi sedusă de frumusețea lui Rinaldo, ea va lua ca pretext tocmai aceste haine: „Cînd te-am văzut intrînd în hainele acestea ce-au fost odinioară ale răposatului meu soț, mi s-a părut că-l văd aievea; de o sută de ori în seara asta am fost gata să te sărut și să te strîng în brațe, și dacă nu m-aș fi temut că poate n-o să-ți placă, de bună seamă aș fi făcut-o". Pentru sintaxa narativă, aici e vorba de un act de recompensă, sau de fericire; mijlocul ales de văduvă pentru a-l îndeplini, are puțină importanță. Se simte totuși că, fără acest detaliu, povestirea ar fi avut cu totul alt efect. Aceeași e situația pentru V, 4: ce valoare ar avea această povestire

dacă am suprima metafora privighetorii, care totuși nu joacă nici un rol în anecdotă?

Nu e vorba deci de a ne delimita obiectul urmînd criteriul „importanței" sau al valorii estetice: o astfel de alegere ne-ar fi dat o serie de fenomene eterogene. Sîntem obligați să alegem un singur aspect al povestirii și să-l examinăm în totalitatea sa, chiar dacă rolul său nu e același în diferite nuvele. Există dealtfel un motiv în plus pentru această alegere: la fel ca în limbă, gramatica universală se situează la nivelul structurii de adîncime, care e formată aici de scheme narative abstracte.

Unitatea sintactică de bază va fi numită PROPOZIȚIE. Ea corespunde unei acțiuni „nedecompozabile", de exemplu „Ion fură bani", „Regele își omoară nepotul" etc. Totuși, această acțiune e nedecompozabilă numai la un anumit nivel de generalitate; la un nivel mai concret, o astfel de propoziție va fi reprezentată printr-o serie de propoziții. Altfel spus, aceeași povestire poate avea rezumate mai mult sau mai puțin succinte. Astfel, unul ar cuprinde propoziția „Regele face curte marchizei", în timp ce în altul am avea: „Regele se hotărăște să plece", „Regele călătorește", „Regele sosește la casa marchizei" etc. etc. În studiul de față, ne vom opri numai la nivelul cel mai înalt, cel mai abstract posibil. Această hotărîre este necesară pentru a limita numărul acțiunilor, altfel prea mare; pe de altă parte, sondajele făcute arată că structurile rămîn totdeauna aceleași, independent de nivelul de abstractizare.

Propozițiile pot prezenta mai multe tipuri de relații care țin de trei ordini: LOGIC, TEMPORAL, SPAȚIAL. Relația logică între două propoziții pe care o întîlnim în *Decameron* este aceea de cauză la efect (de implicație); ea va fi notată de aici înainte printr-o săgeată dublă, $\Rightarrow$. Relația temporală este aceea a simplei succesiuni în timp; ea va fi notată prin semnul $+$. Relația spațială de bază e aceea a paralelismului, cu multiplele sale subdiviziuni. Ea nu va fi notată prin nici un semn particular deoarece nu vom ține seama de ea aici. Încă o dată, această restricție este dictată de necesitatea de simplicitate și omogenitate, ordinea spațială funcționînd într-o oarecare măsură, independent de celelalte două. Importanța ei poate fi foarte mare; ea este totdeauna dominantă în poezie și chiar în *Decameron*,

recurgerea la această ordine ne-ar fi permis să explicăm mai ușor anumite episoade. Astfel, în povestirea deja citată a lui Solomon (IX, 9): sfatul pe care Solomon îl dă lui Giosefo este cam de genul: „Fă ca un cutare!". Acest *ca* indică un paralelism al intrigilor și are un rol sintactic precis: mulțumită lui, putem prevedea desfășurarea povestirii.

O anumită serie de propoziții va fi numită SECVENȚĂ. La fel ca pentru termenii „narațiune" sau „propoziție", nu putem da de la început o definiție internă a acestei unități căci o astfel de definiție va fi însuși scopul studiului. Să zicem că secvența este o serie de propoziții pe care o percepem ca încheiată, putînd forma o povestire independentă. O nuvelă poate cuprinde mai multe secvențe; pe de o parte, fiecare propoziție a secvenței studiate (alese, cum s-a văzut, la nivelul cel mai abstract) ar putea fi rescrisă ca una sau mai multe secvențe întregi. Nu vom ține seama aici de „comentariile" care pot însoți secvența în interiorul nuvelei, căci acestea țin de cadru.

Vom trata separat, în cele două părți care urmează, propozițiile și secvențele. E posibil ca structura propozițiilor degajată aici să se regăsească în orice povestire; aceea a secvențelor, deși existînd în afara *Decameronului*, caracterizează un tip de povestire prin opoziție cu celelalte.

Nu e nevoie să justificăm pe larg întrebuințările (rare) ale simbolurilor: cum se știe, acestea ajută nu numai la condensarea ci și la redarea mai precisă a noțiunilor, la sublinierea identităților și diferențelor acolo unde ele rămîn ascunse de cuvintele ambigui ale limbii noastre.

II. Studiul propozițiilor

1. Sintaxă și semantică

„Fapte identice pot avea așa dar semnificații deosebite, și viceversa": astfel a formulat Propp una din legile fundamentale ale analizei povestirii (*Morfologia basmului*, p. 26). Această lege consacră diferența între ceea ce numim semantica și sintaxa povestirii. Ceea ce ne permite să identificăm un act și prin urmare să afirmăm identitatea a două acte ține de semantică. Ceea ce ne permite să vorbim de

semnificația sa PENTRU POVESTIRE, de funcția sa, ține de sintaxă.

Distribuția neregulată a unităților semantice în raport cu unitățile sintactice (legea lui Propp) riscă să ducă ușor la confuzii. O parte din aceste „confuzii" sînt preluate de povestire și integrate ca atare în structura sa; vom relua această problemă în capitolul despre ambiguitate. Dar celelalte rămîn în seama cercetătorului și trebuie evitate cu grijă.

Nu e necesar să citäm exemple care arată că mai multe unități semantice pot avea aceeași funcție sintactică, aceste funcții fiind în principiu mult mai puțin numeroase (astfel o „faptă rea", o „prejudiciere" poate fi un furt, un omor, un adulter etc.). Celălalt caz este mai interesant: cel în care aceleași unități semantice capătă funcții sintactice diferite. Aici nu lipsesc exemplele: în VIII, 6, unde Bruno și Buffalmacco fură un porc de la Calandrino, furtul nu e socotit ca o faptă rea, în timp ce este socotit ca atare în toate celelalte cazuri. De obicei un călugăr nu poate face dragoste; acest act este considerat ca o faptă rea în I, 4; IV, 2; VIII, 4. Totuși o altă serie de nuvele nu prezintă acest act ca trebuind să ducă la o pedeapsă: astfel se întîmplă în nuvela despre Rustico și Alibech (III, 10); sau în III, 8, unde abatele face un copil soției lui Ferondo, fără să fie pedepsit.

Un exemplu deosebit de izbitor, privitor la distanța dintre unitatea semantică și unitatea sintactică se găsește în nuvela IV, 7. Boccaccio o rezumă astfel: „Simona îl iubește pe Pasquino; stau amîndoi într-o grădină; Pasquino își freacă dinții c-o frunză de salvie și moare; Simona este prinsă, și vrînd s-arate judelui cum a murit Pasquino, își freacă dinții c-o frunză de salvie și moare și ea". În această nuvelă, toate acțiunile (din punct de vedere sintactic) se realizează printr-una și aceeași acțiune (pe plan semantic): moartea. Fapta rea de care este socotită vinovată Simona este omorul (otrăvirea); pedeapsa pe care trebuie s-o sufere este tot moartea (rugul); mijlocul pe care-l găsește ea pentru a-și dovedi nevinovăția este încă o dată moartea (din nou otrăvirea). E deci imposibil ca moartea să fie luată drept unitate sintactică; aceasta va fi determinată de locul pe care ea îl ocupă în nuvelă.

Distincţia între sintaxă şi semantică pare incontestabilă. Dar un fapt continuă să creeze dificultăţi: unităţile celor două planuri sînt semnificative. Nu e o întîmplare dacă le putem desemna prin cuvinte foarte asemănătoare din limba noastră: „a omorî" şi „a pedepsi" sînt semnificative în română. Deci trebuie să stabilim: (1) Dacă relaţia între cele două planuri poate fi pur arbitrară, de vreme ce şi unul şi altul sînt impregnate de semnificaţie, şi (2) Prin ce se deosebeşte semnificaţia sintactică de semnificaţia semantică.

Studiul *Decameronului* ne poate oferi elemente pentru primul răspuns. Relaţia între unitatea sintactică şi unitatea semantică pare a fi de natură probabilistică şi nu deterministă. Nu putem şti cu certitudine de ce natură va fi o faptă rea; dar putem spune că va fi probabil un adulter, un furt sau un omor. Prezenţa frecventă a acestor trei fapte rele caracterizează *Decameronul* în opoziţie cu alte cărţi. Totuşi este imposibil să vorbim de altceva decît de o afinitate, iar excepţiile sînt destul de numeroase.

A doua întrebare ne duce la postularea existenţei a două tipuri de semnificaţie: una sintactică (sau SENS), alta semantică (sau REFERINŢĂ). Acest al doilea tip de semnificaţie ne este mult mai familiar. Referinţa verbului „a omorî" este ceea ce ne permite să identificăm o acţiune ca fiind aceea de a omorî (ceea ce nu înseamnă bineînţeles, că actul de a omorî constituie referinţa cuvîntului A OMORÎ). În capitolul următor vom reveni asupra acestui tip de semnificaţie.

Semnificaţia sintactică, sau sensul, este mai greu de deslușit. Acesta nu este doar nivelul cel mai abstract al referinţei, aşa cum s-ar putea crede. Cele două semnificaţii diferă ca natură: referinţa este o parafrază a cuvîntului cu ajutorul altor cuvinte şi deci o relaţie paradigmatică; sensul se defineşte numai prin combinaţiile în care poate intra această unitate; ea este suma posibilităţilor sale combinatorii. Prin urmare e imposibil să stabilim sensul unei unităţi izolate de contextul său: sensul unei acţiuni se determină în interiorul secvenţei. Omorul devine faptă rea o dată integrat într-un şir de propoziţii.

Cînd se încearcă caracterizarea sensului, se oferă invariabil două soluţii extreme. Prima constă în identificarea

cu orice preț a sensului cu referința și în căutarea de pildă, a numitorului semantic comun al tuturor faptelor rele din *Decameron*. Chiar dacă l-am găsi nu înseamnă că am obținut SENSUL faptei rele care se determină numai în combinațiile narative. În al doilea caz, se reduce la zero aspectul semnificativ și se transformă într-o definiție pur formală. Astfel, am putea defini fapta rea ca „o acțiune X care este totdeauna: (a) la începutul secvenței; (b) urmată de o relație cauzală care antrenează o acțiune non-X" etc. Această explorare a proprietăților formale este necesară și o vom schița în capitolul despre relațiile între propoziții (III, 1). Totuși, o astfel de prezentare nu corespunde impresiei imediate pe care o lasă citirea nuvelei; s-ar crea astfel impresia că numirile acțiunilor („faptă rea", „pedepsire") sînt pur arbitrare și că le putem inversa: ceea ce este desigur absurd.

Soluția trebuie căutată între aceste două extreme. Prejudicierea va fi definită sintactic ca acțiunea care antrenează o pedepsire (și invers, pentru pedepsire). A modifica, înseamnă acțiunea care poate antrena transformarea unui atribut în contrarul său. „Categoriile sintactice", spunea Jespersen, „sînt ca Janus, cu două fețe: una întoarsă către formă, cealaltă către concept". Prin aceasta se rupe circularitatea definițiilor pur formale, cu sprijinul altui limbaj care este limba naturală. În ceea ce privește absența unei deosebiri între semnificația sintactică și semantică, între sens și referință în limbă, ea nu poate fi decît aparentă; cercetările lui Emile Benveniste asupra semnelor sintactice și paradigmatice (Curs la Collège de France, 1964—1965) constituie o cale pentru explorarea sa.

Odată stabilită clar distincția între sintaxă și semantică în părțile lor limitrofe, trebuie să examinăm articularea celor două planuri.

Pe plan sintactic, propozițiile se descompun în agent (subiect și — facultativ — obiect) și predicat. Pe plan semantic aceleași propoziții se descompun în nume proprii, substantive, adjective și verbe. Cele două grupuri de subansambluri intră în relații precise și neambigui: adjectivele, substantivele și verbele nu pot fi decît predicate; invers, toate predicatele sînt sau adjective, sau substantive, sau verbe. Relația între agenți și numele proprii este chiar biu-

nivocă. Un adjectiv nu poate deveni agent al unei propoziţii, nici un nume propriu, predicatul său. De pildă, o propoziţie sintactică s-ar putea prezenta astfel: „X pedepseşte pe Y" sau „X păcătuieşte" (în care literele X, Y... desemnează agenţii propoziţiilor). Pe plan semantic, această propoziţie devine „Guiglielmo Rossiglione îl omoară pe Guardastagno" sau „Guardastagno comite un adulter". Neregularitatea dispoziţiei semantice, semnalată de Propp, e deci compensată în oarecare măsură de această regularitate formală riguroasă.

Sensul unităţilor sintactice se defineşte tot în acelaşi fel (prin funcţiile pe care le asumă într-o unitate de nivel superior); el este uniform. Agenţii nu diferă în aceasta de predicate. În schimb, funcţia sintactică a unora şi a altora e foarte diferită: nu se confundă agentul unei acţiuni cu acţiunea însăşi. Invers, pe plan semantic, toate unităţile par să aibă aceleaşi aptitudini formale; dar ele sînt foarte diferite în felul în care stabilesc relaţia de referinţă. Aici se stabileşte o nouă împărţire, între numele proprii, pe de o parte, adjective, substantive şi verbe pe de alta. Cum se vede, această limită este o proiectare a opoziţiei (sau se proiectează pe opoziţia) între agent şi predicat.

2. Denumire şi descriere

Logicienii deosebesc clar denumirea şi descrierea , dar nu totdeauna ne dăm seama pînă la ce punct se întrepătrund în limbă aceste două categorii. De altfel cuvîntul *referinţă* se aplică perfect la amîndouă, căci e vorba de fiecare dată, de aptitudinea cuvîntului de a evoca o realitate extra-textuală. Limba naturală nu stabileşte o limită precisă între aceste două relaţii care apar aproape totdeauna împreună, în interiorul aceluiaşi cuvînt.

Dacă numesc pe cineva „Ion Popescu", îndeplinesc în primul rînd un act de denumire, de identificare; aceste cuvinte permit să identificăm o discontinuitate spaţio-temporală, ca şi cum ar fi vorba de o etichetă lipită pe fruntea persoanei numite. La prima vedere, această expresie nu descrie; dar de fapt, ea ne dă o serie de informaţii; e

vorba de o ființă umană; de un bărbat, de un român, de cineva „de rînd" etc.

În schimb, dacă numesc pe cineva „cizmar", operația esențială este descrierea: dau o informație precisă asupra meseriei unei persoane și prin aceasta asupra clasei sale sociale etc. Intrate într-un discurs concret, aceste cuvinte pot totuși identifica la fel de bine ca un nume propriu. Diferența între cele două este de grad și nu există opoziție diametrală.

Totuși aceste două relații permit delimitarea claselor gramaticale ale cuvintelor. Pe de o parte, se găsesc numele proprii, pronumele-indicatori și articolele care însoțesc alte părți de vorbire: toate servesc în esență denumirea. Pe de altă parte, substantivele (numele comune), adjectivele și verbele: prima lor funcție este descrierea.

Numele proprii au fost prezentate adesea ca mijloace de denumire prin excelență (e cazul să amintim aici că primul sens al numelui PROPRIU nu este „nume care aparține cuiva", ci „nume în sens propriu", „nume prin excelență"). De la Mill încoace se spune că numele proprii denotează, dar nu pot conota, că ele au extensiune, dar nu și o comprehensiune. Totuși numele proprii semnifică, și anume în două feluri. Mai întîi, ele au un sens, acela de a indica cărei clase de obiecte aparține individul desemnat. Astfel, un nume de persoană nu se confundă cu un nume de animal (există de altfel subdiviziuni ulterioare: câini, cai, pisici etc.), nici cu un nume de țară. În al doilea rînd, numele proprii primesc imediat semnificații asociate (conotații, dar nu în sens logic). Acestea pot fi împărțite în: (a) considerații etimologice (cf. întrebarea frecventă „Ce înseamnă numele dumneavoastră?"); (b) evocarea prin mediu (în cel mai larg sens: cf. Gică și Emanuel, Ion și Jean etc.); (c) considerații estetice generale legate de „frumusețea" sunetelor (numele „frumoase" din epoca simbolistă).

Apollonios Dyscolos, care a relevat cea mai mare parte din caracteristicile pronumelui, observase că „pronumele se folosește în locul numelui propriu" [1]; mai mult decît atît: după el, pronumele este identificatorul prin excelență,

[1] Citat după E. Egger, *Apollonius Dyscole: Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'Antiquité (Eseu despre istoria teoriilor gramaticale în Antichitate)*, Paris, Aug. Durand, 1854, p. 109.

căci numele, chiar numele propriu, descrie. Spunînd „eu", „tu", nu descriu, ci indic cu precizie despre cine este vorba. „Pronumele nu semnifică prin ele însele decît substanţa şi numai făcîndu-ne să vedem persoana sau subiectul, ele ne arată calităţile accesorii" (p. 77).

În sfîrşit, orice nume, cînd e însoţit de articol sau de un pronume-indicator (posesiv, demonstrativ etc.) posedă o putere mai mare de denumire şi de identificare. Şi acest fapt a fost observat de multă vreme: „cu ajutorul articolului, chiar apelativele comune capătă forţa numelor proprii, şi aceasta fără ajutorul vreunui epitet" scria de pildă James Harris [2]. „Acest frumos adolescent" este la fel de precis ca „tu" sau ca „ Ion Popescu" dar are o forţă descriptivă superioară.

Aceste trei mijloace principale ale denumirii alcătuiesc o configuraţie complexă. Numele comune se opun, cum se vede numelor proprii şi pronumelor prin gradul lor de putere descriptivă. Pe de altă parte, se ştie că numele proprii nu se referă la codul limbii (ele sînt, ideal, intraductibile); în ce priveşte pronumele, ele se deosebesc prin dependenţa lor de context în afara căruia nu mai permit identificarea.

E utilă conceperea proceselor de denumire şi de descriere ca decalate de numele propriu şi de numele comun; aceste părţi de vorbire nu sînt decît o formă a lor aproape accidentală. Aşa se explică faptul că numele comune pot deveni uşor nume proprii (Hotel „Victoria") şi invers (un „Năstase"): fiecare din cele două forme serveşte celor două procese dar în grade diferite.

Să ne întoarcem acum la povestire şi la constituenţii propoziţiei narative. Opoziţia între denumire şi descriere trece adesea neobservată în limbă deoarece cele două relaţii pot fi prezente în interiorul aceluiaşi cuvînt. Deosebirea lor în povestire este mult mai clară. Aici nu există posibilitatea de confuzie între un substantiv care „denumeşte" şi unul care „descrie". Mai întîi, numele propriu narativ apare totdeauna în aceeaşi funcţie sintactică (aceea de agent) care, pe de altă parte, nu se poate realiza decît printr-un nume propriu. Gramatica narativă nu cunoaşte

[2] J. Harris, *Hermès, ou recherches philosophiques sur la grammaire universelle, (Hermes, sau cercetări filozofice despre gramatica universală)*. Traducere... de Fr. Thurot (Paris, an IV).

celelalte două forme obișnuite ale denumirii: e inutil să vorbim de pronume căci ele n-ar avea nici o funcție distinctă de aceea a numelor proprii. În ce privește substantivele însoțite de articol, ele se pretează la o analiză care deosebește în cadrul aceluiași cuvînt aspectul său de denumire și de descriere. A spune, cum face adesea Boccaccio, „regele Franței" sau „văduva" sau „valetul" înseamnă în același timp a identifica o persoană unică, și a descrie anumite proprietăți ale sale. Astfel de expresie echivalează cu o propoziție întreagă: aspectele sale descriptive formează predicatul propoziției, aspectele sale de denumire constituie subiectul. „Regele Franței pleacă în călătorie" conține de fapt două propoziții: „X este rege al Franței" și „X pleacă" în călătorie", unde X joacă rolul unui nume propriu chiar dacă acest nume lipsește din nuvelă. În gramatica noastră a narațiunii, descrierea va fi deci prezentă numai în interiorul predicatului.

3. Categoriile primare

a. Numele propriu

Opoziția între o categorie primară și o categorie secundară este cunoscută încă din antichitate, și a căpătat de atunci încoace numeroase denumiri. Ea grupează pe de o parte ceea ce numim de asemenea „părțile de vorbire": nume, verb etc., pe de altă parte, proprietățile acestora: timp, mod, persoană, număr, caz etc. B. L. Whorf este acela care a acordat o mare importanță articulației acestei opoziții; categoriile SELECTIVE se deosebesc de categoriile MODULANTE (în terminologia sa) prin faptul că primele sînt constante (numele rămîn aceleași în toate împrejurările), pe cînd celelalte sînt variabile (un nume poate fi, fie la genitiv, fie la dativ etc.). Adoptăm termenii (lui Robins) „primare" și „secundare" datorită caracterului lor neutru, fără să le înțelegem în sensul unei anteriorități temporale. Fiind dat izomorfismul perfect al planului sintactic și semantic, vom trata categoriile corespunzătoare împreună, de pildă, agentul cu numele propriu.

Gramatica narațiunii posedă trei categorii primare care sînt: numele propriu, adjectivul și verbul. Ele se împart imediat în două grupe, numele proprii opunîndu-se restului. E de subliniat că aproape toate personajele din *Decameron* au un nume precis: numele propriu nu e numai o categorie abstractă, ci și o realitate a nuvelelor lui Boccaccio.

Sintactic, numele propriu corespunde agentului. Dar agentul poate fi tot atît de bine un subiect ca și un obiect. Aceste două funcții se manifestă aici foarte aproape; obiectul nu face parte, ca în unele gramatici, din predicat. Identitatea semantică și morfologică a subiectului și a obiectului confirmă mai degrabă sugestia unor lingviști că obiectul nu este decît un subiect ascuns (Madvig) sau că obiectul este un subiect retras în umbră (Schuchardt). Apariția sau neapariția unui obiect depinde de caracterul tranzitiv sau intranzitiv al verbului (cf. capitolul despre verb).

Caracterul descriptiv al numelui propriu narativ este redus la minimum, el semnifică: o persoană. Într-adevăr, povestirea operează un decupaj antropocentrist în lexic. Povestirea nu poate fi decît umană (ceea ce nu vrea să zică umanistă); așa cum subliniază Cl. Bremond „acolo unde nu este implicat interesul uman (acolo unde evenimentele relatate nu sînt nici produse de agenți nici suferite de indivizi antropomorfi) nu poate exista povestire". Excepțiile aparente de la această regulă nu sînt decît o confirmare suplimentară. Dacă există povestiri în care agenții sînt noțiuni abstracte sau obiecte inanimate cititorul le percepe umanizîndu-le: el le interpretează pe unele prin alegorie, pe celelalte printr-o „însuflețire".

Deci sensul de „persoană" este atît de general, atît de obligatoriu încît nu-l percepem ca atare. Această absență a sensului face numele propriu perfect apt pentru a îndeplini funcția sa de agent. Agentul este o persoană; dar în același timp, el e nimeni. Într-adevăr, structura propoziției ne arată că agentul nu poate fi înzestrat cu nici un fel de proprietate, el e mai degrabă un fel de formă goală pe care o umplu diferite predicate (verbe sau nume predicative). El n-are mai mult sens decît un pronume ca „cel" în „cel care aleargă", sau „cel care e curajos". Subiectul gramatical este totdeauna vid de proprietăți interne, acestea neputînd veni decît dintr-o joncțiune provizorie cu un predicat.

Această proprietate a agenților explică de ce n-avem nevoie de vreo tipologie a acestora. Orice agent poate intra în relație cu orice predicat. Noțiunile de subiect și de obiect nu corespund decît unui loc în propoziție și nu unei diferențe de natură. Nu va fi nevoie să vorbim, cum fac Propp, Souriau și Greimas de „erou", de „răufăcător", de „justițiar" etc.; aceste caracteristici țin de predicat și nu de subiectul propoziției (prin aceasta AGENTUL e diferit de ACTANT). A vorbi de justițiar, înseamnă a exprima eliptic o propoziție întreagă care este „X face dreptate (iterativ)". Agentul nu este deci cel care poate îndeplini o acțiune sau alta, ci cel care poate deveni subiectul unui predicat: definiția sa e pur formală. Cînd se studiază o nuvelă particulară trebuie să ținem seama de relativa stabilitate în joncțiunea unui agent cu un predicat; dar această problemă este pertinentă numai în cadrul unei descrieri concrete, nu în acela al unei gramatici.

Golind astfel agentul de orice proprietate semantică, trebuie prezentat diferit cazul în care același nume propriu ar îndeplini mai multe funcții sintactice. De exemplu, Andreuccio al lui Pietro (II, 5) e prădat mai întîi de o siciliană, apoi el însuși fură dintr-un mormînt, se teme de pedeapsă și pedepsește etc. În acest caz nu vom spune că el este în același timp și erou și victimă, sau destinator și destinatar etc, ci că el devine succesiv agentul unei serii de predicate care se pretează la o tipologie.

Ne-am putea întreba dacă, în acest caz, noțiunile de nume propriu și de agent nu se întretaie, ceea ce ar economisi una din noțiuni. Într-adevăr, existența a doi termeni se justifică cu condiția ca: (a) un nume propriu să poată reprezenta în același timp mai mulți agenți, sau (b) un agent să poată fi reprezentat în același timp prin mai multe nume proprii. Or, am văzut că primul caz nu este pertinent pentru distincție; ce se întîmplă în această situație cu al doilea?

Am ajuns cu aceasta la problema NUMĂRULUI. Într-adevăr un agent poate fi reprezentat prin mai multe personaje (mai multe nume proprii) și aceasta justifică existența a două noțiuni. Limba exprimă categoria numărului prin două forme principale: numeralele și numărul substantivelor (în numeroase limbi pluralul). Povestirea întrebuințează numeralele sau mai multe nume proprii pentru a asuma aceeași funcție. Dar între numele proprii și agent se pot ob-

serva mai multe grade de decalaj. Aceste grade depind de posibilitatea numelor proprii de a apărea sau nu separat.

Primul grad e acela al apariției constante a unor nume proprii, unul alături de altul. E cazul celor trei frați Lamberto, Tebaldo și Agolante care își risipesc banii (II, 3), dar între care nu există nici o deosebire; sau a celor trei hoți care îl pradă pe Rinaldo din Asti și care sînt pedepsiți la fel: „Iar tîlharii a doua zi, încă din zorii dimineții, porniră a-și legăna picioarele în văzduh" (II, 2); „sau o parte din oamenii cu arcuri și săgeți..." (II, 4) care ia toate bogățiile lui Landolfo. Se vede că fuziunea personajelor într-un singur agent este așa de puternică încît acestea pot chiar să nu fie numite (caz foarte rar în *Decameron*). Aproape același lucru se întîmplă cu cei doi prieteni pictori, Bruno și Buffalmacco, personaje ce apar în mai multe nuvele care formează un singur agent deși își împart sarcinile în șotiile lor.

Al doilea grad, caz mai interesant, este acela în care cîteva personaje acționează împreună la un moment al intrigii, dar restul timpului participă la acțiuni de sine stătătoare. Este vorba foarte adesea de doi îndrăgostiți care sînt uniți doar într-o propoziție. Astfel Gianni și Restituta (V, 6) trebuie să fie pedepsiți împreună, dar destinul lor era foarte deosebit înainte: Restituta fusese răpită de marinari și dăruită regelui Frederic, Gianni plecase s-o caute. La fel se întîmplă cu Gostanza și Martuccio (V, 2) al căror destin este identic la începutul și la sfîrșitul nuvelei, dar nu între aceste momente: el este prizonier al regelui din Tunis, în timp ce, plecată să-l caute, ea trece printr-o serie de aventuri. Un alt caz e prezentat în IV, 3: cei trei tineri și cele trei surori acționează la fel la începutul nuvelei, dar apoi îndeplinesc roluri complet diferite.

În sfîrșit, există un al treilea grad care nu seamănă de loc cu numărul gramatical, așa cum îl cunoaștem în limbă. E cazul în care două personaje îndeplinesc acțiuni care, chiar dacă sînt ușor deosebite din punct de vedere semantic, sintactic sînt perfect identice. De exemplu, Pietro și Agnolella (V, 3) sînt despărțiți în pădure; fiecare din ei trece prin întîmplări diferite dar care sînt tot atîtea obstacole în unirea lor finală. La fel în V, 5 unde doi tineri aspiră la dragostea aceleiași fete: deși Giannuol se servește de valet, iar Minghino de servitoare; deși unul intră în casă cu cîteva minute îna-

intea altuia, ei sînt totuși unul și același agent. Această identitate de funcții permite chiar apropierea personajelor care apar în secvențe diferite, deși în interiorul aceleiași nuvele: astfel Giosefo care își pedepsește nevasta, pentru prostul său caracter, cu lovituri de bîtă și cărăușul care își pedepsește catîrul, din aceleași motive cu aceleași mijloace (IX, 9).

E practic să desemnăm agenții cu majuscule ca X, Y..., ceea ce reflectă caracterul lor nedefinit. Vom putea scrie în acest caz X_1, X_2 ... pentru a indica existența unui număr de personaje mai mare decît unu, care au aceeași funcție sintactică.

b. Adjectivul

Predicatul unei propoziții conține întreaga informație asupra acțiunilor sau calităților agentului. Prin urmare, toate părțile de vorbire care conțin un lexem sînt legate de predicat. În diferite limbi aceste părți sînt: substantivul, adjectivul, verbul și adverbul. Totuși în gramatica narativă, adverbul (de intensitate) nu mai este o categorie primară, ci secundară și se confundă cu comparativul (cf. mai departe). În ce privește substantivul, îl vom considera ca totdeauna transformabil într-unul sau mai multe adjective, conformîndu-ne prin aceasta anumitor teorii lingvistice, cum e aceea a lui H. Paul: „Adjectivul desemnează o proprietate simplă sau care este reprezentată ca simplă; substantivul conține un complex de proprietăți" (*Prinzipien der Sprachgeschichte*, § 251). În *Decameron* substantivele se reduc aproape totdeauna la un adjectiv; astfel „gentilom" (II, 6; II, 8; III, 9), „rege (X, 6; X, 7), „înger" (IV, 2) reflectă toate o singură proprietate, aceea de „a fi de neam mare". Trebuie observat că cuvintele obișnuite prin care desemnăm cutare sau cutare proprietate sau acțiune nu sînt pertinente pentru a determina partea de vorbire. O proprietate poate fi desemnată la fel de bine printr-un adjectiv ca și printr-un substantiv sau chiar printr-o locuțiune întreagă. E vorba aici de adjective sau de verbe ale gramaticii narațiunii și nu ale unei anumite limbi.

Părțile de vorbire tradiționale se reduc deci la două: adjectivele și verbele. Aceste două clase nu sînt de altfel ireductibile una la cealaltă: cum s-a observat adesea, opoziția între verb și adjectiv nu este aceea a unei ACȚIUNI fără nici o legătură cu o CALITATE, ci aceea a două ASPECTE, probabil iterativ și neiterativ. Anumite motive ne obligă totuși să păstrăm separate cele două categorii.

Sintactic, verbele și adjectivele realizează amîndouă predicatul; dar relațiile între propoziții permit să se vadă că ele au funcții diferențiate. Funcția adjectivului este de a fi un NUME PREDICATIV (fr. ATTRIBUT), iar o propoziție cu predicat nominal nu poate fi urmată imediat de o relație cauzală. În schimb, propozițiile verbale sînt legate totdeauna direct de cauzalitate, deși în numeroase feluri. Cum se vede, termenul de VERB desemnează la fel de bine o categorie semantică ca și o categorie sintactică; contextul ne va ajuta să ghicim despre care din cele două e vorba în fiecare caz particular.

Sensul (sintactic) al adjectivelor e totdeauna același: cel al unei „calități" al unei „trăsături caracteristice". Din punct de vedere semantic, putem subîmpărți adjectivele în trei grupuri care nu au o pertinență sintactică imediată, deși putem observa anumite afinități.

Primul grup de adjective poate fi numit STĂRI. Ele se opun celorlalte adjective ca punctualul durativului. Diferitele stări pot fi socotite ca variante ale unei singure stări fundamentale, cu două valori opuse: „fericit/nefericit". Minimum de fericire e de a rămîne în viață: acesta e cazul lui Pietro și Agnolella (V, 3) după o noapte în care el e hărțuit de lupi, ea de tîlhari. Altfel fericirea este fie materială (a avea bogății) fie moral-fizică, iar aceasta înseamnă dragostea carnală. Astfel fericirea celor trei frați (II, 3) constă în regăsirea averii lor; la fel pentru aceea a lui Landolfo (II, 4). Apropierea celor două tipuri de fericire este indicată de pildă în II, 5: Andreuccio crede că și-a găsit fericirea în dragostea unei siciliene, cînd de fapt ea e aceea care și-o găsește pe a sa, jupuindu-l de bani.

Cum se știe, dragostea este starea cea mai răspîndită în *Decameron*. Analiza sintactică a nuvelelor permite să se vadă că e vorba totdeauna de o stare aproape fizică; nu există dragoste platonică. Mai precis, în aceeași nuvelă, nu

putem stabili niciodată două atribute distincte, cu funcţii diferite, şi a căror referinţă ar fi, pentru unul dragostea carnală, pentru celălalt, necarnală. Aceasta nu înseamnă că dragostea, aşa cum apare ea în diferite nuvele, rămîne totdeauna identică. Există desigur o deosebire între dragostea popii cu Belcolore (VIII, 2) şi aceea a Lisabettei (IV, 5); totuşi chiar în acest din urmă caz de dragoste pură, Boccaccio ne spune: „... treaba se petrecu astfel, încît, plăcîndu-se ei doi, deopotrivă, pînă la urmă, nu după multă vreme, punîndu-se la adăpost ca să nu-i afle ceilalţi, făcură ceea ce doreau mai mult ca orice să facă".

Variantele negative ale acestei opoziţii se repartizează în mod analog. Poate exista nefericire din cauza lipsei de dragoste (IV, 6; IV, 8) sau a lipsei de bogăţie; aşa se întîmplă cu Messer Ruggieri care nu e mulţumit de sărăcia darurilor date de regele Spaniei (X, 1). Mai există şi altă nefericire de ordin social: să fii obligat să-ţi părăseşti casa, să munceşti din greu etc. (II, 9); sau o nefericire pur fizică, ca aceea a Margaretei încăpăţînata, care cu toate avertizările soţului merge în pădure unde „dintr-un desiş de alături iese un lup uriaş şi groaznic la vedere. Femeia abia îl văzu şi abia avu răgaz să murmure un „Doamne ajută", că fiara se şi repezi la gîtul ei, o prinse zdravăn..." (IX, 7). Moartea e cel mai înalt grad al nefericirii (pe cînd viaţa era minimum de fericire), dar ea este prezentă numai ca o posibilitate: Gostanza, nenorocită, vrea să se omoare şi se aruncă într-o barcă, în plină mare; dar barca ajunge liniştită pe o plajă (V, 2).

Nenorocirile lui Calandrino (în „faceţii") formează un caz particular care va fi analizat mai tîrziu.

Al doilea mare grup de adjective e format de PROPRIETĂŢI. Ele posedă categoria „durativ" (ceea ce nu înseamnă că nu pot fi schimbate); pe de altă parte, proprietăţile au un caracter interior, în opoziţie cu al treilea grup de adjective.

Şi aici, repartiţia maniheistă între bun şi rău rămîne prezentă. Proprietăţile pot fi şi ele pozitive sau negative; deosebirea constă în răspîndirea mult mai mare a proprietăţilor negative. În mare, ele corespund păcatelor canonice: (VI, 8); trîndăvia (I, 9), pizmuirea (X, 3); desfrîul (I ,2); nelegiuirea (I ,1); zgîrcenia (I, 7); I, 8); lăcomia (VI, 2; IX, 8); lipsa de respect a nevestei faţă de bărbat (IX, 7; IX, 9), de cel care o iubeşte (I, 10) şi cea a unui bărbat faţă

de o femeie (VI, 3); aceste păcate nu sînt totdeauna pedepsite de vreo lege; prin aceasta ele se deosebesc de prejudicieri, pe care le vom lua în discuție mai tîrziu.

Termenii pozitivi ai acestor proprietăți sînt rari (negarea negativelor e mai frecventă decît contrariul lor), cu excepția zilei a doua, care este consacrată generozității (X, 1; X, 2; X, 9). Subliniem aici faptul asupra căruia vom reveni, că tema acestei zile fiind „acțiunea frumoasă", măreția de suflet etc., singura proprietate pusă în valoare cu adevărat este generozitatea: a da fără a cere nimic în schimb.

Proprietățile înșirate sînt, în oarecare măsură, proprietăți ale „sufletului"; există și altele care se referă mai degrabă la „spirit". Sînt lăudați cei spirituali, cu spirit vioi (nuvelele din ziua a șasea); dimpotrivă, sînt luați în bătaie de joc cei care de pildă vorbesc încîlcit (VI, 1). Deșteptarea inteligenței care se manifestă la Cimone (V, 1) pune de asemeni în valoare o proprietate a spiritului. Dimpotrivă, prostia e descrisă mai degrabă în „fațeciile" sau nuvelele despre Calandrino, Maestrul Simone etc.

Al treilea grup de adjective e format de STATUTE. Acestea sînt calități exterioare, independente de voința subiectului, în opoziție cu proprietățile. Aici aspectul durativ este și mai evident, dar sînt posibile schimbări: astfel evreul devine creștin (I, 2); și mai mult, bărbatul se transformă în femeie; „Alessandro, punînd mîna pe pieptul abatelui, dădu peste doi sînișori rotunzi și tari, și fragezi, de-ai fi jurat că-s dăltuiți din fildeș. Și găsindu-i, cunoscu numaidecît că abatele-i femeie" (II, 3).

Statutele se referă deci la starea biologică și religioasă; în plus, ele descriu situația socială, așa cum este calitatea care adesea joacă un mare rol în *Decameron*: a fi de neam mare. Currado îl ține în închisoare pe Giannotto-Giusfredi atît timp cît îl crede de neam umil; dar îndată ce află că tatăl său era guvernator i-o dă pe fiica sa ca soție (II, 6). La fel, Teodoro e salvat de la spînzurătoare îndată ce este recunoscut de tatăl său, bogat ambasador armean (V, 7). Superlativul originii nobile este desigur acela de a fi rege sau chiar „Arhanghelul Gavril" (IV, 2).

În sfîrșit, un statut particular e acela al persoanei căsătorite. În timp ce dragostea platonică nu avea un loc structural independent de dragostea carnală, dragostea legalizată

sau nu formează două statute. Astfel, Giannetta poate răspunde viitoarei sale soacre care ar vrea ca ea să devină amanta fiului său: „De vrei cumva să mă mărit, am să-mi iubesc bărbatul, dar pe-altul niciodată" (II, 8).

Putem încheia aici acest inventar al adjectivelor din *Decameron*. Reamintim că el ţine seama numai de calităţile care fac parte din propoziţiile incluse în secvenţele cele mai generale ale fiecărei nuvele. Vom desemna adjectivele prin majuscule, ca A, B, C, ...

c. Verbul

Contrar adjectivelor care apar toate în aceeaşi funcţie de nume predicativ, verbele nivelului semantic se repartizează în trei verbe sintactice, diferite calitativ. Pentru o mai mare comoditate le vom desemna prin literele: *a*, *b* şi *c*.

Verbul *a* e cel mai important din toată culegerea. El nu lipseşte din nici o nuvelă şi face deci parte chiar din definiţia genului nuvelei (sau a genului „nuvelă boccaccianā": e o problemă la care deocamdată nu putem răspunde). Pe lîngă omniprezenţa sa, el se bucură de un loc de primă importanţă în fiecare nuvelă; putem spune că povestirea se reduce de fapt la acest singur verb: ea constă, cum vom vedea mai departe, din găsirea unui nou conţinut semantic al verbului *a*.

Sensul său (sintactic) este: modificarea situaţiei; sau mai precis: e vorba de o acţiune care are scopul de a modifica situaţia. Deci va exista totdeauna o „situaţie" înainte şi după el; sensul acestui verb este de a încerca diferenţierea uneia de cealaltă. Această situaţie e formată fie din propoziţii cu predicat nominal, fie dintr-o propoziţie conţinînd alt verb (*b*). Modificarea se reduce la inversarea semnului (de la + la —, sau invers) a aceluiaşi predicat, adică la transformarea negativă sau opoziţională.

Proprietăţile formale ale verbului *a* sînt foarte clare. Propoziţia care îl conţine nu poate apărea niciodată la începutul sau la sfîrşitul secvenţei, el are o poziţie de mijloc obligatorie. El nu se pretează la transformarea negativă sau opoziţională. El poate fi fie tranzitiv, fie intranzitiv; dar pentru simplificare îl vom socoti intranzitiv. El e urmat

obligatoriu de un semn de implicaţie (⇒): propoziţia care îl conţine este totdeauna o „cauză".

Doar într-un singur caz nu se întîmplă aşa: cînd această propoziţie e urmată de alta care conţine de asemeni verbul *a* dar la un grad diferit (cum vom vedea mai departe, acesta e comparativul). Dacă între aceste două propoziţii există o cauzalitate (acţiunea şi REACŢIUNEA sa), în toate cazurile ea are un caracter diferit de aceea care transformă un nume predicativ în contrariul său.

Semantic, verbul *a* este excepţional de variat. Acest fapt nu e surprinzător: originalitatea fiecărei nuvele constă în descoperirea unui nou mijloc de a „modifica situaţia". Raţiunea sa de a fi este tocmai de a fi diferit: la rigoare, nu există, şi nu pot exista două nuvele care să prezinte exact acelaşi conţinut pentru acest verb; altfel am avea impresia că citim aceeaşi nuvelă. De aceea, dacă vrem să dăm o vedere de ansamblu asupra diferitelor realizări ale acestui verb sintactic trebuie să rămînem la un nivel foarte abstract: numai aşa vom putea ajunge la o listă închisă.

Iată care sînt aceste principale conţinuturi semantice:

(1) A travesti sau a detravesti. Aceste două verbe semantice formează un fel de caz-limită: de fapt, aici nu se modifică situaţia, ci cineva este făcut să creadă că ea este modificată. Cele două posibilităţi se repartizează după caracterul pozitiv sau negativ al situaţiei iniţiale. Dacă este rea, se face în aşa fel încît să pară bună (aceasta e travestirea); dar dacă e bună, dar anumite personaje nu-şi dau seama, se face în aşa fel, încît să se vadă aceasta (detravestirea). În *Decameron* travestirile sînt mult mai frecvente decît detravestirile.

Acest mijloc de a modifica situaţia s-ar putea împărţi în două, după cum modificarea se realizează sau nu cu ajutorul unei povestiri. S-ar obţine astfel patru cazuri distincte. Primul este cel în care travestirea se face cu ajutorul unei povestiri. De pildă, Alatiel, care fusese trimisă viitorului său soţ, cade în mîini străine; ea schimbă de opt ori amantul, fiecare luînd-o cu forţa de la cel precedent. Dar într-o zi ea se întoarce la tatăl său şi îi spune o poveste mincinoasă după care şi-ar fi petrecut acest timp făcînd rugăciuni într-o mînăstire. Tatăl său o crede şi o trimite din nou regelui care îi fusese destinat iniţial ca soţ. Rezultatul: „iar dînsa care se

culcase cu opt bărbați la rînd, cam de vreo zece mii de ori, cu dînsul se culcă fecioară, ba încă dîndu-i și dovadă cum că era neprihănită" (II, 7). Avem aici un frumos exemplu de travestire prin vorbe, susținut la urmă de o travestire neverbală. Un exemplu asemănător se găsește în VII, 1: cînd ibovnicul bate la ușă, neștiind că în această seară soțul iubitei sale e acasă, aceasta născocește o povestire cu stafii care potolește gelozia bărbatului.

Travestirile fără povestire sînt și ele frecvente. Giletta di Nerbona se vîră astfel în patul bărbatului său care nu vrea să se culce cu ea, dîndu-se drept alta (III, 9); la fel, grăjdarul îndrăzneț îi înseamnă pe toți tovarășii săi cu indiciul prin care ar fi fost descoperit ca vinovat și astfel scapă de pedeapsă (III, 2).

Detravestirile sînt și ele făcute, fie printr-o povestire (astfel Andreuola elimină acuzațiile care apasă asupra ei spunîndu-și povestea IV, 6), sau printr-o atitudine neverbală (de pildă, ascultînd bine noaptea, în III, 7).

(2) Situația se poate modifica și printr-un joc de cuvinte, printr-o metaforă frumoasă, prin povestirea unei parabole. Fiind foarte apropiate semantic, aceste acțiuni se subîmpart, după funcția lor, în două grupuri: sau se face dovada unui spirit puternic, vioi etc., ceea ce provoacă indirect, renunțarea la o acțiune ostilă; sau gluma este nemijlocit o armă care rănește interlocutorul. Primul caz e ilustrat de VI, 4: Chichibio a oferit iubitei sale coapsa stîrcului pe care tocmai îl pregătea ca friptură pentru stăpînul său; acesta observă asimetria, dar Chichibio îl asigură că stîrcii n-au decît un picior. Stăpînul, furios, îl chemă a doua zi lîngă o apă ca să-i dovedească contrariul. Chichibio vede, spre fericirea lui, niște stîrci dormind cocoțați pe un picior; el îi arată stăpînului său; dar e deajuns ca acesta să scoată un strigăt pentru ca stîrcii să-și arate al doilea picior „— Ia spune, secătură, au două ori n-au două"? Chichibio buimăcit de cap, neștiind pe unde să mai scoată cămașa îi răspunde: — Așa-i stăpîne, da' la ăla de aseară n-ai strigat „huș, huș" că de-ai fi strigat scotea și el celălalt picior, întocmai cum l-au scos și ăștia".

Acest răspuns fericit gonește mînia stăpînului, iar Chichibio este iertat. Avem aici un exemplu de schimbare în situație, datorită unei iscusințe verbale; situația este asemănătoare

în VI, 7, unde Filippa scapă de rug printr-un răspuns socotit spiritual („ce trebuie să fac cu ce-mi rămîne"?). Alt caz e al unui cuvînt agresiv: astfel Nonna Pulci îşi apără onoarea printr-o replică promptă (VI, 3), sau femeia din Gasconia transformă un rege fricos într-un bărbat energic (I, 9).

În *Decameron* un loc de onoare îl ocupă vorbele de duh; nu întîmplător o zi întreagă (a şasea) e consacrată celor „care fiind îmboldiţi cu zeflemele răspund pe dată înţepînd". Uneori avem chiar impresia că întreaga nuvelă nu există decît pentru a crea un cadru, pentru a da un prilej de glumă. Această interpretare pare justificată în mod deosebit în cazul în care gluma nu este suficientă, cu toată intenţia sa, de a modifica situaţia precedentă. Sîntem aici într-un statism total, numai jocul de cuvinte comportă un element dinamic: cf. VI, 8.

(3) O formă mult mai rară în *Decameron* este acţiunea fizică care poate fi fie un atac cu arma în mînă, fie o rezistenţă, tot fizică. Astfel Gerbino atacă corăbiile sarazine ca să-şi răpească iubita (IV, 4); astfel Cimone îndeplineşte aceeaşi acţiune (V, 1). Rezistenţa este ilustrată în II, 3; Landolfo se salvează pentru că înoată timp de mai multe zile. Frecvenţa slabă a acestui verb este semnificativă: forţa fizică nu e un atribut apreciat în carte.

(4) Un alt fel de modificare a situaţiei este de a chema în ajutor pe unul mai puternic decît tine: fie provocîndu-i mila, fie cerîndu-i ajutor, sub formă de sfat. Nici tema ajutorului nu e tratată des în *Decameron*. Putem cita ca exemplu II, 1; Martellino era cît pe ce să fie aspru pedepsit dar fu salvat prin intervenţia unui locuitor cu mare trecere din Treviso. Pentru sfat poate servi ca exemplu nuvela deja citată despre regele Solomon (IX, 9).

(5) O modificare uşoară este adusă situaţiei prin schimbarea locului agentului; cu alte cuvinte, prin îndepărtare sau apropiere. Pentru ca trei perechi de tineri să fie fericiţi, trebuie ca ei să plece din Marsilia (IV, 3); Girolamo este silit să plece din Florenţa pentru potolirea iubirii sale (IV, 8); pentru a face curte marchizei de Monferrato, regele Franţei pleacă într-o călătorie (I, 5) etc.

(6) În sfîrşit, modificarea situaţiei este posibilă prin instaurarea unui anumit sistem de schimb: plătind sau dînd gratis. În IV, 3 una din perechi se salvează cumpărînd paz-

nicii; Maddalena își salvează sora oferindu-se ducelui. În ziua a zecea, darul generos modifică situația: astfel Messer Gentile îi dă lui Niccoluccio nevasta, deși i-ar fi plăcut s-o păstreze pentru el (X, 4) etc.

La sfîrșitul acestui inventar care nu poate fi decît foarte general, repetăm: fiecare realizare a verbului *a* va avea ceva individual.

Verbele *b* și *c* se găsesc într-o relație strînsă între ele și trebuie examinate parțial împreună. Sensul lui *b* este: a săvîrși o faptă rea, a păcătui, a călca o lege; cel al lui *c*: a pedepsi. Cele două se găsesc deci, ideal, într-o relație de implicație (sau, mai precis, de presupunere; dar nu vom ține seama de această nuanță). Vom vedea mai tîrziu că aproape nici o nuvelă nu respectă în întregime această implicație, fapta rea este foarte rar urmată de o pedeapsă. Totuși implicația nu e mai puțin prezentă: chiar dacă nu există decît o singură propoziție, dacă ea comportă unul din cele două verbe, va fi subînțeleasă o altă propoziție, complementară. Definiția lui *b* ar putea fi: care va provoca o pedeapsă, aceea a lui *c:* care e provocat de o faptă rea.

Verbul *b* care implică totdeauna o altă propoziție seamănă prin aceasta cu verbul *a* care așa cum s-a văzut, are aceeași proprietate sintactică. Dar apare deja o deosebire: în timp ce consecința lui *a* este diferită de fiecare dată (e vorba de inversiunea propoziției precedente), cea a lui *b* e totdeauna aceeași: pedepsirea. Pentru a ne da seama de efectele lui *a*, trebuie ca ele să ne fie arătate, reprezentate; cauzalitatea lui *b* e conținută în verbul însuși; cele două se opun deci ca externul față de intern.

Pot fi observate alte analogii între *a* și *b:* astfel *b* ar putea fi descris și ca „a provoca o modificare în situația precedentă": se săvîrșește o faptă rea acolo unde domnea ordinea. Dar această modificare are o natură diferită de modificarea din *a*. Aceasta modifică o situație concretă, o configurație ocazională de atribute. În schimb, fapta rea e încălcarea unei legi generale, comună întregii societăți și atestată (virtual) în toate nuvelele. *a* și *b* se opun ca individualul socialului, variabilul constantului. Faptele rele sînt totdeauna aceleași, căci ele se referă la aceleași legi; modificările nu pot fi decît diferite de vreme ce ele se referă la situații unice.

Această deosebire între cele două verbe le explică compatibilitatea. Într-adevăr, *a* fiind prezent în toate nuvelele el apare și în urma lui *b*. În *Decameron* pedeapsa e fie amînată, fie amînată și negată: o propoziție care-l comportă pe *a* se intercalează între *b* și *c*. Această modificare (*a*) constă aici în evitarea pedepsirii; putem spune că, în acest caz, două încălcări se succed: prima privește o lege oarecare a societății; dar această încălcare e prevăzută de lege iar pedepsele sînt create pentru a le șterge rezultatele. *a* reprezintă în acest caz o încălcare secundară, o meta-încălcare: se înfrînează legea după care legile trebuie respectate, sub amenințarea pedepsei; aceea care asigură funcționarea legilor.

Caracterul universal al faptei rele, al prejudicierii (bine-înțeles în lumea *Decameronului*) o face să apară de obicei în fruntea secvenței; mai precis, ea poate dar nu trebuie să fie precedată de altă propoziție. Într-adevăr, legile sînt cunoscute de toți, ne putem referi la ele fără o introducere deosebită. În unele cazuri destul de rare, trebuie precizat la început STATUTUL personajului: anumite acțiuni sînt păcate în condiții foarte precise. De pildă, a se culca cu un bărbat este un păcat pentru o călugăriță, o fată etc., dar nu pentru orice femeie... Pe de altă parte, dacă ești de neam mare anumite acțiuni încetează de a fi fapte rele: un sclav poate fi pedepsit cu moartea dacă face un copil unei fete din aristocrație; dar păcatul nu există pentru un bărbat de condiție liberă (V, 7). O astfel de relație arată de altfel, autonomia sintactică a statutelor în raport cu celelalte atribute.

Verbul *b* e totdeauna intranzitiv; păcatul e săvîrșit de subiectul însuși; el se opune prin aceasta verbului *c* care este totdeauna tranzitiv; cineva este pedepsit, chiar dacă acest cineva e subiectul acțiunii de pedepsire (auto-pedepsirea).

Semantic, verbul *b* ne dă o imagine a păcatelor canonice ale epocii, deși frecvența lor relativă pare că depinde mai curînd de gusturile lui Boccaccio. Cea mai frecventă faptă rea, explicată pe larg și ilustrată în toată varietatea sa, este cea a actului sexual asupra căruia apasă o oarecare interdicție; cazul cel mai curent aici este acela al nevestei care-și înșală bărbatul (o pledoarie care justifică această atitudine se întîlnește în V, 10). Aceste nuvele sînt atît de numeroase încît ne vom mulțumi cu enumerarea lor: II, 9; III, 4; IV, 1, 9 și 10; V, 10; VI, 7; VII de la 1 la 10 (aceasta e tema zilei);

VIII, 8; IX, 6. Comparate cu abundența acestora, cazurile contrare nu se remarcă: una din rarele nuvele în care această acțiune e considerată ca o faptă rea pentru bărbat îl privește pe Calandrino (IX, 5). Celelalte variante ale acestui păcat se referă la fete (II, 7; IV, 6; V, 4 și 6; IX, 6), călugări (I, 4; III, 1; V, 2; VIII, 4; IX, 2), oameni de condiție socială inferioară (II, 8; III, 2; IV, 5; V, 7).

Celelalte fapte rele sînt mult mai rare: astfel furtul (IV, 10; V, 2; IX, 4); omorul (III, 7; IV, 3 și 7); mîncatul (I, 6; VI, 4); beția (VII, 4 și 8); lipsa de respect (IX, 8 și 9). Există în sfîrșit cîteva cazuri unice, ca a huli (II, 1), a trăda o făgăduință (IV, 4), și chiar a avea inima aspră (V, 8), a face parte dintr-un popor dușman (X, 9) sau paradoxal, a fi bogat (abatele din Cluny, în X, 2).

Trebuie observată aici asemănarea faptelor rele cu anumite proprietăți negative: și unele și celelalte au același conținut semantic. Ceea ce ne determină să le împărțim în două clase formale este comportamentul lor sintactic; unele provoacă obligator o propoziție care conține pedepsirea (chiar dacă aceasta nu e la modul indicativ) în timp ce celelalte nu.

Am semnalat deja anumite proprietăți ale verbului *c* (a pedepsi) vorbind despre *b*. El apare totdeauna în urma sa și poate fi dar nu trebuie urmat de altă propoziție. În *Decameron* el este descris rar, căci pedepsele sînt aproape totdeauna evitate; el apare deci mai ales în forma sa negată, dacă nu în opoziția sa. O asemenea descriere este un fapt rar în carte: „Sultanul porunci apoi ca Ambrogiuolo să fie legat de îndată de un stîlp, pe o colină, uns cu miere din cap pînă-n picioare și lăsat așa la soare, pînă ce s-ar fi prăbușit el singur la pămînt... Ambrogiuolo în aceeași zi fu uns cu miere și legat de un par, unde apoi în chinuri neasemuite fu omorît și înțepat pîn'la ciolane de muscoi, de viespi și de tăuni de care-i plină țara aceea; iar osemintele lui albe, bălăbănindu-se pe vine, rămaseră pe locul acela zile și luni de-a rîndul, slujind oricui drept mărturie a răutății lui. (II, 9)".

În ceea ce privește conținutul semantic, acest verb este și mai puțin variat decît *b*. Foarte adesea se menționează pedepsirea fără să se precizeze mai mult. Altfel, cazurile cele mai frecvente sînt: a omorî (a strînge de gît, a spînzura, a arde) și a arunca în închisoare. Alte posibilități: a produce suferinți fizice (IV, 2; VII, 4, 7, 8; IX, 5 și 9); un caz mai

special se întîlneşte în V, 8: „Şi atunci cavalerul... strîngînd pumnalul în mînă, ca un dulău turbat se năpusti asupra fetei — care în genunchi, ţinută zdravăn de cei doi cîini, cerea îndurare — şi o lovi cu sete în piept, vîrînd în ea pumnalul pînă de ceea parte. Copila, cît ce fu străpunsă, se prăbuşi, grămadă, ţipînd şi hototind întruna; iar cavalerul punînd mîna la repezeală pe un cuţit o spintecă pînă la şale şi apoi, scoţîndu-i inima şi cele dimprejur, le zvîrli la cîini, care flămînzi şi hămesiţi le înghiţiră într-o clipă" etc. (amintim că această scenă macabră se petrece, oarecum, în infern).

Pedepsirea poate consta şi în răpirea bogăţiilor, în impunerea unei vieţi aspre (I, 6; II, 8; IX, 4; X, 9), în ocară (VII, 8; IX, 8), în omorîrea fiinţei iubite pentru a pricinui cuiva suferinţe morale (IV, 1, 5 şi 9), în închiderea în casă (VII, 5).

Am spus la început vă verbele, fiind neiterative se opun adjectivelor care conţin aspectul iterativ. Subîmpărţirile ulterioare, aduse în aceste două mari categorii ne permit acum să precizăm această relaţie: există de fapt o gradaţie care începe prin aspectul iterativ, stabil, şi care se termină prin neiterativ, prin acţiunea unică; diferitele subclase se ordonează după cum urmează: statute — proprietăţi — stări — verbele *b* şi *c* — verbul *a*.

4. Cîmpurile semantice

Pentru inventarierea „lexicului" narativ din *Decameron* am plecat de la subîmpărţirea părţilor de vorbire. Se poate pleca însă şi de la această unitate narativă care e nuvela izolată, observînd aspectele semantice ale tuturor constituenţilor săi. Se vede astfel că există o mare apropiere în semnificaţia unităţilor izolate; cu alte cuvinte, se descoperă o redundanţă a anumitor categorii semantice. Problemele pe care le ridică această analiză sînt bine cunoscute de critica temelor, sau de lingvistica care le studiază în legătură cu cîmpurile numite semantice sau sinonimice; într-o perspectivă diferită, A.-J. Greimas a descris acest fenomen sub numele de izotopie.

Nu vom zăbovi aici asupra acestor aspecte ale povestirii pentru că ele nu ţin cu adevărat de gramatica sa. E suficient să le semnalăm prin cîteva exemple pe care le putem

repartiza după funcția sintactică a unității semantice; în această situație vor fi luate în considerare trei cazuri: relațiile semantice între nume predicativ și nume predicativ, între verb și verb, între nume predicativ și verb.

Această ultimă relație este foarte importantă pentru povestirea psihologică: numele predicative ne dau motivația acțiunilor („X este mînios ⇒ X își omoară nevasta": apropierea semantică a celor două predicate e clară). *Decameronul* care, de cele mai multe ori, ține de o literatură cu desăvîrșire a-psihologică, cunoaște totuși această apropiere; dar el o neutralizează tocmai prin reducerea excesivă a distanței. Numele predicativ și verbul nu se deosebesc decît prin aspectul lor: iterativ/neiterativ [3]. Este cazul unor nuvele din ziua a zecea — Ghino di Tacco, hoț cu inimă bună, săvîrșește o faptă generoasă, vindecîndu-l pe abatele din Cluny (X, 2); adjectivul pare a fi motivarea verbului; dar de fapt nu cunoaștem numele predicativ decît prin această faptă generoasă: deci el este în același timp rezultatul ei. La fel este cazul cu generozitatea lui Natan față de Mitridanes (X, 3), cauză și efect al gestului său auto-destructiv.

Apropierea semantică a două nume predicative e destul de frecventă. Uneori le găsim la același personaj și atunci ele sugerează din nou o cauzalitate; de pildă Calandrino e prost, și din cauza prostiei sale e nefericit (fațeţiile). Dacă se împart la două personaje, ele sau pot fi complementare (Pirrus devine încrezător pentru că Lidia se arată demnă de încredere: VII, 9), sau pot forma un contrast, și deci o tensiune dramatică: astfel Guiglielmo este bunicul lui Gerbino; or și unul și altul sînt subiectul și obiectul unei pedepsiri (IV, 4).

Apropierea semantică a două verbe capătă un loc și mai important, în acord cu rolul sintactic al verbelor. Așa se întîmplă în IX, 4, nuvelă bazată pe asemănarea între aventura trăită de Angiulieri și cea inventată de Fortarrigo. La fel în VI, 10 șotia celor doi prieteni constă în transformarea unei prezențe în absență (ascunderea penei făgăduită țăranilor), în timp ce contra-acțiunea fratelui Cipolla transformă absența în prezență (tăciunii lăsați în locul penei se prefac în „tăciunii pe care a fost ars Sfîntul Laurențiu"). Tema este deosebit de elaborată în IV, 8. Pentru a împiedica dragostea

[3] Această problemă e tratată mai pe larg în „Oamenii-povestiri" chiar în lucrarea de față.

lui Girolamo pentru Salvestra, mama acestuia îl sileşte să plece departe de oraşul lor. Reîntors doi ani mai tîrziu, el e mai îndrăgostit ca niciodată, dar Salvestra între timp s-a măritat. Girolamo pătrunde noaptea în odaia ei şi îi imploră dragostea, dar ea vrea să-i rămînă credincioasă bărbatului. Atunci, Girolamo se întinde lîngă ea: „... se hotărî să moară: drept care ferecîndu-şi suflarea în piept, cu pumnii strînşi, fără să scoată o vorbă, muri alături de Salvestra". Salvestra se descotoroseşte de corp; dar cînd îl vede expus în biserică simte o dragoste puternică pentru Girolamo. Emoţia este aşa de puternică încît moare pe corpul său.

Nuvela pune în valoare prin conţinutul semantic al verbelor sale tema distanţei. Distanţa maximă (călătoria) nu poate omorî dragostea; la fel, distanţa minimă (în patul Salvestrei) nu-i poate da viaţă. Numai moartea, care introduce o non distanţă face să nască dragostea; dar dragostea înseamnă în acea clipă moartea Salvestrei.

Putem apropia nu numai categoriile semantice în interiorul unei nuvele, ci între două nuvele. Există astfel nuvele apropiate semantic: de pildă, călugărul Don Felice îl face să creadă pe un burghez cu numele de Puccio că dacă vrea să ajungă sfînt trebuie să se închidă într-o odaie îndepărtată şi să stea nemişcat; în acest răstimp călugărul se desfată cu nevasta sa (III, 4). Pe de altă parte, un călugăr îl face pe Ferondo să se creadă în Purgatoriu, pentru a ajunge la acelaşi scop (III, 8). Alte nuvele par aşa de apropiate că una poate fi socotită variantă a celeilalte; astfel în IV, 9, nevasta mănîncă inima iubitului, omorît de bărbatul ei, apoi se aruncă pe fereastră; în IV, 1, ea contemplă inima iubitului, pe care tatăl său i-o trimite înainte de a se otrăvi. S-ar putea stabili astfel serii de nuvele care posedă aceleaşi trăsături semantice.

5. Categoriile secundare

a. Negaţia şi opoziţia

Aceşti doi termeni corespund contradictoriilor şi contrariilor din logică: „rău" este contrariul lui „bun", în timp ce contradictoriul său este „non bun". Limba exprimă de obicei prima relaţie prin mijloace lexicale (opoziţia), a doua prin mijloace gramaticale (statutul negativ). Naraţiunea cunoaşte

cele două forme, dar se pare că e posibil să restrîngem mijloacele folosite la domeniul lexicului: nu vom vorbi de propoziții negative ci de atribute sau de verbe negative.

Negația este mai frecventă decît opoziția în *Decameron*. Orice verb, orice atribut poate fi negativ, și este adesea, doar cu excepția (semnificativă) a verbului *a* („a modifica"). Existența formei negate este indispensabilă chiar și structurii narative celei mai simple: vom vedea că adesea povestirea constă în trecerea de la un atribut negativ la un atribut pozitiv.

Cînd putem vorbi de opoziție, forma negativă este, dacă nu prezentă, cel puțin subînțeleasă în povestire. Astfel în VI, 2, lăcomia posedă atît negația sa (modestia) cît și forma sa opusă, generozitatea: sluga lui Geri este lacomă, ea se duce să ia vin cu un „clondir cît toate zilele de mare": Geri însuși e modest, el cere numai un clondir mic; dar Cisti este generos: îi trimite lui Geri un butoiaș de vin alb. Observăm că al patrulea termen (contradictoriul contrariului) nu e actualizat niciodată.

Forma opusă apare cel mai des în povestirile despre prejudicieri: arta protagonistului constă nu numai în evitarea pedepsirii (negarea ei), ci în a face să fie răsplătit pentru fapta sa rea. Astfel în II, 6, Giannotto—Giusfredi vrea să iasă din închisoare (negarea pedepsirii); dar o dată ieșit, el e tratat ca un rege (opoziția). La fel, pentru Alatiel (II, 7); povestirea sa vizează dezvinovățirea, evitarea pedepsei; dar ea este așa de bine ticluită, că tatăl său o acoperă cu bogății.

Cuvîntul INVERSIUNE va servi ca termen generic pentru negație și opoziție. De altfel putem nota negația prin semnul —, opoziția prin NON, ambele precedînd predicatul inversat; astfel pentru un atribut A vom avea fie —A, fie non A.

b. Comparativul

În această rubrică vor fi reunite două categorii din limba naturală: comparativul propiu-zis și adverbele de intensitate (comparativul relativ și cel absolut). De altfel, apropierea lor n-a trecut neobservată în ochii gramaticilor: pentru Apollonios Dyscolos și pentru Priscian, „formele compa-

rative se pot transforma totdeauna într-un pozitiv precedat de un adverb de intensitate" (Egge, op. cit. p. 88—89).

În cazul comparativului narativ, două predicate prezente în aceeași secvență nu se deosebesc prin conținutul lor, ci numai prin gradul lor. Mai general, chiar dacă, semantic, cele două acțiuni (sau calități) ar avea aceeași valoare, una ar fi percepută totdeauna ca mai puternică decît cealaltă, din cauza locului său sintactic diferit. Gramatica *Decameronului* cere ca al doilea predicat de aceeași natură să prezinte un grad superior de intensitate. Astfel învățatul Forese își bate joc de Giotto, amîndoi fiind plini de noroi și de murdărie la capătul unei lungi călătorii. Tocmai prin faptul că Giotto e cel care vorbește al doilea, percepem răspunsul său ca mai spiritual, mai reușit decît gluma inițială; totuși umorul celor două replici nu este foarte diferit:

„ — Giotto, de ar fi să ne întîlnim cu vreun străin, care să nu te fi văzut nicicînd, socoți că și-ar putea închipui că tu ești cel mai mare pictor din lume, precum ești?...

— Messere, cred că ar putea dacă, uitîndu-se la dumneata ar izbuti să creadă că barem buchiile le știi." (VI, 5)

Adjectivele și verbele cunosc și ele comparativul. Dar există printre adjective, o clasă care nu se pretează la aceasta: e vorba de statute care nu cunosc gradația (cineva este evreu sau creștin, bărbat sau femeie, dar nu „mai mult bărbat" sau „mai mult evreu"). Stările ca și proprietățile pot fi gradate. Astfel Gisippo (X, 8) cunoaște două grade de fericire: mai întîi el este salvat de la moarte; apoi Titus îi face cadouri, jumătate din pămîntul său, și pe sora sa de nevastă! La fel, pentru o „proprietate": Salabaetto este generos și încrezător față de Biancofiore, îi împrumută cinci sute de florini de aur; dar puțin după aceea Biancofiore este și mai generoasă, ea îi dă lui Salabaetto o mie de florini (VIII, 10).

Un caz curios îl găsim în nuvela X, 7: Lisa ar vrea ca regele s-o iubească; acesta o face, dar MAI PUȚIN decît vroia ea: el devine cavalerul, dar nu iubitul ei. Acesta ar fi un comparativ negativ, inversat, dacă admitem că forma pozitivă este cea mai frecventă.

Printre verbe, de obicei *a* și *c* au forme comparative. Cazurile cu *a* (a modifica) sînt deosebit de frecvente. Cele două propoziții conținînd cele două forme ale lui *a* pot avea același subiect (ca în V, 1, unde Cimone întreprinde,

urul după altul, două atacuri pentru răpirea Efigeniei; numai al doilea, mai violent, reușește), sau un subiect diferit, ca în povestirea despre Giotto (VI, 5) sau în VI, 3, unde din nou, se răspunde unei glume, prin alta mai puternică. Primul caz este al atacului repetat, al doilea, al contraatacului. Se poate observa că în al doilea caz, modificarea inițială este compensată de o a doua modificare mai largă, care ne readuce deci la ordinea inițială. Astfel, de pildă, în VI, 10: acțiunea modificatoare inițială vizează ridiculizarea fratelui Cipolla; acțiunea următoare, în care acesta e subiectul, este supramodificatoare (șiretenia sa e mai puternică decît aceea a prietenilor poznași) sau, dacă vrem, demodificatoare: datorită acestei acțiuni sîntem readuși la situația inițială, la realizarea a ceea ce era anunțat. Desigur, această reîntoarcere la punctul de plecare nu anulează drumul parcurs, care constituie tocmai nuvela.

Cazurile în care verbul *c* (a pedepsi) apare în forma sa comparativă sînt mai puțin clare. Putem cita exemple foarte asemănătoare din trei nuvele din ziua a patra: 1, 5, și 9. De fiecare dată, o primă pedepsire (omorîrea ființei iubite) este urmată de o a doua, pur morală, aplicată de cel pedepsit: provocîndu-și el însuși moartea, acest personaj provoacă o mîhnire profundă pedepsitorului inițial. La fel, în VIII, 7, putem considera că pedeapsa aplicată de student Elenei (închisă goală într-un turn, într-o zi călduroasă de vară) este superioară celei pe care înainte Elena o aplicase studentului (închis într-o grădină într-o noapte rece de iarnă). Încă o dată, gradul superior e determinat de locul pe care acțiunea îl ocupă în nuvelă și de comentariul făcut de povestitor, nu de valoarea sa „absolută": nu e clar apriori, cine a suferit mai mult, studentul sau Elena.

Putem nota comparativul pozitiv printr-un semn de exclamare care urmează după predicat; negativul prin același semn precedat de un —, de exemplu Xa! și XA—!

c. Modurile

Modul unei propoziții explicitează relația pe care o întreține cu ea personajul avut în vedere; acest personaj joacă deci rolul de subiect al enunțării. Vom deosebi mai

întîi două clase: pe de o parte, indicativul, pe de altă parte, toate celelalte moduri. Aceste două grupuri se opun ca realul irealului. Propozițiile enunțate la modul indicativ sînt percepute ca desemnînd acțiuni care au avut loc cu adevărat; dacă modul este diferit, înseamnă că acțiunea nu s-a îndeplinit, ci există virtual. De acum înainte, vorbind de propoziții modale ne vom gîndi numai la cele care țin de alt mod decît indicativul. Acesta din urmă este modul zero; dacă nu e dată nici o indicație contrară înseamnă că propoziția este la indicativ.

Vechile gramatici explicau existența modurilor prin faptul că limbajul servește nu numai la descrierea și deci la referirea la realitate, ci și la exprimarea voinței noastre. De aici vine și strînsa legătură, în multe limbi, între moduri și viitor care nu exprimă de obicei decît o intenție. Vom vedea că modurile au într-adevăr un numitor semantic comun, dar ar fi abuziv să-i dăm numele de voință. Din contră, vom putea stabili o primă dihotomie printre modurile proprii *Decameronului*, care sînt în număr de patru, întrebîndu-ne dacă ele sînt legate sau nu de o voință. Această dihotomie ne dă două grupuri: modurile VOINȚEI și modurile IPOTEZEI.

Modurile voinței sînt două: obligativul și optativul. OBLIGATIVUL este modul unei propoziții care trebuie să se întîmple; aceasta este o voință codată, neindividuală, care formează legea unei societăți. Chiar prin aceasta, obligativul are un statut particular: legile sînt totdeauna subînțelese, niciodată numite (nu e necesar) și ele riscă să treacă neobservate de cititor. În *Decameron*, legile sînt subînțelese, mai ales în cursul fiecărei prejudicieri (desemnată prin verbul *b*), și ele implică o pedeapsă. Această pedeapsă trebuie scrisă la modul obligativ. Uneori aceste legi nu se înțeleg de la sine pentru cititorul actual, iar explicitarea lor devine atunci absolut necesară; astfel în X, 6, trebuie pusă o propoziție la obligativ care să expliciteze legea conform căreia trebuie oferit totul regelui: copii, avere etc.

OPTATIVUL corespunde acțiunilor dorite de personaj. Într-un sens, orice propoziție poate fi precedată de aceeași propoziție la optativ (în afara unei indicații contrare, cf. mai departe, volutativul), în măsura în care fiecare acțiune în *Decameron* — deși în grade diferite — rezultă din

dorința pe care o are cineva de a vedea realizată această acțiune. Totuși ne vom referi mai mult la text pentru a decide dacă o anumită propoziție la optativ trebuie scrisă sau nu. Mai mult chiar, vom limita folosirea lui numai la propozițiile atributive și la pedeapsa negată, celelalte propoziții verbale fiind obligatoriu rezultatul unei dorințe. Astfel, o propoziție foarte frecventă în nuvele este aceea care explică dorința lui X de a face dragoste cu Y: este deci o oarecare STARE a lui Y care este dorită de X. Optativul ne dă astfel formula stării erotice, așa de răspîndită în carte: este vorba de optativul unui act sexual.

O propoziție enunțată la optativ este urmată obligatoriu de o implicație (în *Decameron* nimeni nu se mulțumește cu visele) care arată aceeași propoziție la indicativ, în formă pozitivă sau negativă, sau propoziția care explică mijlocul ales pentru realizarea dorinței. Această propietate a optativului explică de ce propozițiile optative apar de obicei la începutul secvenței.

RENUNȚAREA este un caz particular al optativului; ea este un optativ mai întîi afirmat, apoi negat. Astfel, Gianni renunță la prima sa dorință de a-și transforma nevasta în iapă cînd află detaliile transformării (IX, 10). La fel, Ansaldo renunță la dorința pe care o avea de a o poseda pe Dianora, cînd află care a fost generozitatea bărbatului ei (X, 5).

O nuvelă cunoaște și un optativ de gradul doi: în III, 9, Giletta dorește nu numai să se culce cu bărbatul ei, ci și ca acesta s-o iubească, să devină subiectul unei propoziții optative: ea dorește dorința celuilalt.

Celelalte două moduri, condiționalul și predictivul, oferă nu numai o caracteristică semantică comună (ipoteza) ci se deosebesc printr-o structură sintactică deosebită: ele se referă la o succesiune de două propoziții, nu la o propoziție izolată. Mai precis, ele privesc relația între aceste două propoziții care este totdeauna de implicație, dar cu care subiectul enunțului poate întreține raporturi diferite.

CONDIȚIONALUL se definește ca modul care pune în relație de implicație două propoziții atributive, astfel încît subiectul celei de a doua propoziții și cel care pune condiția să fie unul și același personaj. Dacă aspectul punctual al atributului în prima propoziție este suficient de accentuat, putem numi aceste două propoziții PROBA (este de ase-

meni posibil ca proba să fie o joncțiune a condiționalului cu optativul). Astfel în IX, 1, Francesca pune drept condiție pentru a le acorda dragostea, ca Rinuccio și Alessandro să facă fiecare cîte ceva: dacă fac dovada curajului, ea va consimți la pretențiile lor. La fel în X, 5: Dianora îi cere lui Ansaldo „în luna lui ianuarie o grădină plină cu flori... precum sînt grădinile în mai"; dacă reușește, ea îi va ceda. O nuvelă tratează chiar încercarea ca temă centrală: Pirrus îi cere Lidiei ca dovadă a dragostei sale, să facă trei lucruri: să omoare sub ochii bărbatului pe cel mai bun șoim al său; să smulgă o șuviță din barba bărbatului; în sfîrșit, să-i scoată unul din cei mai sănătoși dinți. După îndeplinirea acestor lucruri de către Lidia el va consimți să se culce cu ea (VII, 9).

Nu toate propozițiile condiționale pot fi prezentate ca încercări, mai ales dacă atributul din prima propoziție are un caracter durativ sau dacă subiectul din prima propoziție nu dorește realizarea celei de a doua. Astfel Abraham promite să devină creștin dacă papa și cardinalii vor duce o viață sfîntă (I, 2), adică comportîndu-se după ceea ce sînt și nu după ceea ce fac (o singură dată).

PREDICTIVUL, în sfîrșit, are aceeași structură ca și condiționalul, dar subiectul care prezice nu trebuie să fie subiectul celei de a doua propoziții (consecința); prin aceasta el se apropie de modul „trans-relativ" dezvăluit de Whorf.

Asupra subiectului din prima propoziție nu apasă nici o restricție. Astfel el poate fi același cu subiectul enunțului (în I, 3: dacă o să izbutesc să-l încurc pe Melchisedec, își zice Saladin, o să-mi dea bani; în X, 10: dacă o să fiu crud cu Griselda, își zice Gualtieri, ea o să încerce să-mi facă rău). Cele două propoziții pot avea același subiect (IV, 8: dacă Girolamo o să plece din oraș, crede mama sa, n-o s-o mai iubească pe Salvestra; VII, 7: dacă bărbatul meu o să fie gelos, presupune Beatrice, o să se scoale și o să plece). Aceste predicții sînt uneori foarte elaborate: astfel în această ultimă nuvelă, ca să se culce cu Lodovico, Beatrice îi zice bărbatului ei că Lodovico îi face curte; la fel, în III, 3, pentru a provoca dragostea unui cavaler, o doamnă se plînge prietenului acestuia că el nu încetează să-i facă curte. Predicțiile din aceste două nuvele, care se dovedesc adevărate și una și cealaltă, nu se înțeleg de la sine: aici cuvintele creează lucrurile în loc să le reflecte.

Acest fapt ne face să observăm că predictivul este o manifestare particulară a logicii verosimilului. Se presupune că o acțiune va antrena o alta, pentru că această cauzalitate corespunde unei probabilități comune. Trebuie să ne ferim totuși să confundăm acest verosimil al personajelor cu legile pe care cititorul le consideră verosimile: o astfel de confuzie ne-ar duce la căutarea probabilității fiecărei acțiuni particulare, în timp ce verosimilul personajelor are o realitate formală precisă, predictivul.

Faptul care apare comun tuturor modurilor este relația lor cu cauzalitatea. Obligativul se referă la legi generale, independente de voințele individuale; propozițiile, care în *Decameron* sînt la obligativ, sînt totdeauna consecința unei alte propoziții (ele sînt presupuse de aceasta). În schimb, propozițiile optative sînt totdeauna cauza unei alte acțiuni. Predictivul și condiționalul conțin implicația în ele însele; primul reflectă o lege a probabilității, al doilea o lege individuală, inventată pentru împrejurarea respectivă și care va funcționa doar o singură dată.

Pe de altă parte, dacă vom căuta să articulăm mai bine relațiile pe care le prezintă cele patru moduri, vom avea alături de opoziția „prezență/absență a voinței", o altă dihotomie care va opune optativul și condiționalul pe de o parte, obligativului și predictivului, pe de altă parte. Primele două se caracterizează printr-o identitate a subiectului enunțării (sau a modului) cu subiectul enunțului; celelalte două reflectă acțiuni exterioare subiectului care enunță. Am putea prezenta astfel schematic cele patru moduri în tabloul de mai jos.

	optativ	obligativ	condițional	predictiv
prezență/absență a voinței	+	+	−	−
prezență/absență a subiectului care enunță	+	−	+	−

(semnul + indică prezența primului termen al opoziției, semnul −, prezența celui de al doilea).

Vom nota modurile punînd întreaga propoziție între paranteze, urmate de numele modului și de subiectul său. Acest subiect n-are nevoie să fie indicat în cazul condiționalului unde el coincide cu cel din a doua propoziție, nici în cazul obligativului: subiectul legilor e impersonal („se"). Se va scrie deci: $(XA)_{opt\ Y}$, $(XA \Rightarrow YB)_{pred\ X}$, $(YcX)_{obl}$ etc.

d. Volutativul

În ciuda numelui său, volutativul nu este un mod. El reprezintă o categorie diferită, din care o singură specie se întîlnește în *Decameron*, ceea ce ne face să dăm același nume genului și speciei. Propoziția în care un predicat este la volutativ nu există virtual, ea reflectă o acțiune care a luat loc în universul povestirii. Pe de altă parte, această categorie nu caracterizează propoziția în întregime, ca modul, ci numai predicatul; prin aceasta ea se apropie de categoriile pur semantice; totuși, pertinența sa sintactică nu ne permite s-o clasăm printre acestea.

Se zice despre un predicat că este la volutativ dacă acțiunea pe care o denotă este îndeplinită de bunăvoie de subiectul propoziției. Această categorie rămîne neutralizată cea mai mare parte a timpului (nu ni se spune dacă acțiunile sînt voluntare sau nu); dar cînd e actualizată, ea apare obligator de două ori în aceeași secvență, o dată afirmată și o dată negată. Toate celelalte trăsături ale celor două predicate sînt identice, totuși cele două acțiuni sînt percepute ca diametral opuse.

Această categorie apare numai în ziua a zecea. Astfel Mitridanes, pizmuind faima lui Natan, se hotărăște să-l omoare; dar Natan însuși îi oferă viața, de bunăvoie; atunci Mitridanes renunță (X, 3). Sau în X, 5, unde cauzalitatea este contrară celei la care ne-am putea aștepta: Ansaldo refuză s-o primească pe Dianora în patul lui, aflînd că ea vine cu deplinul acord al bărbatului ei.

Pentru notarea volutativului, putem scrie semnul v^0 după predicatul respectiv, de exemplu XAv^0 sau $YB—v^0$.

e. Viziunile

Ca și la moduri, vom vorbi de viziune numai cînd ea e deosebită de viziunea obișnuită. Or, viziunea obișnuită face să coincidă o acțiune cu felul cum o percepe personajul. În singurul caz în care vom avea a face cu viziuni, realitatea acțiunii nu va fi identică cu perceperea ei de către unul din personaje. Cu alte cuvinte, un personaj crede că s-a petrecut un anumit lucru, dar de fapt s-a petrecut cu totul altceva. Problemele referitoare la viziuni erau legate în poeticile clasice de termenul de „recunoaștere": ca să existe recunoaștere, trebuie ca mai înainte să fi fost o falsă viziune.

Limba naturală nu posedă categorie gramaticală pentru exprimarea viziunii, dar o face cu ajutorul unui grup de verbe care servesc la introducerea altor propoziții, cum sînt „cred că...", „socotesc că...", „afirm că..." etc. (verbele de atitudine).

După cum cititorul împărtășește sau nu falsa viziune a personajului, trebuie deosebite două cazuri: ea le este comună, ea este proprie numai personajului. Și Alessandro, și cititorul ignoră, de pildă, că tînărul călugăr este femeie: ei îl cred bărbat (II, 3). Știm că Ciappelletto este un „mișel", dar bătrînul călugăr nu știe și îl tratează ca pe un sfînt (I, 1).

Dacă apare o propoziție care comportă o falsă viziune, de obicei alături de ea apare o alta, cu structură identică, care dă viziunea corectă. Sînt rare cazurile în care cititorul și povestitorul sînt singurii care cunosc falsitatea unei viziuni (reîntîlnim aici problema „martorului"). Pe de altă parte, falsa viziune nu o precede totdeauna pe cea adevărată (așa cum implică cuvîntul „recunoaștere"): foarte adesea nuvela începe printr-o viziune corectă pentru a se termina cu una falsă (astfel este I, 1). Cum se vede, cele două ordini posibile corespund la două realizări semantice ale verbului *a* (a modifica) pe care le-am întîlnit mai înainte: a travesti și a detravesti.

În exemplele citate mai sus, subiectul viziunii era diferit de subiectul propoziției; cu alte cuvinte, un X se înșela asupra atributelor unui Y. Dar este posibil și cazul contrar: cel în care însuși autorul acțiunii nu știe ce face. Astfel

Alibech crede că-l trimite pe diavol în iad (III, 10); astfel, în III, 5, Francesco crede că pune mîna pe armăsarul lui Zima cu puțini bani, pe cînd în realitate el îl plătește cu onoarea nevestei sale; la fel, în IX, 6, hangița crede că s-a culcat cu bărbatul ei, pe cînd de fapt ea e în brațele lui Adriano etc. În aceste cazuri, cititorul e totdeauna informat în prealabil de viziunea „bună".

Una din nuvele prezintă un exemplu de viziune deosebit de rafinată, o viziune de gradul doi, „X crede că Y crede că...". Este vorba de VII, 7: Egano se lasă lovit de Anichino crezînd că Anichino îl ia drept Beatrice, nevasta lui Egano; or Anichino știe foarte bine cu cine are a face.

Vom nota viziunile punînd între paranteze propoziția respectivă și așezînd înaintea parantezelor semnul celui care are această viziune. De exemplu „X(Ya)" trebuie să se citească ca „X crede că Y modifică situația".

III. Studiul secvențelor

1. Relații între propoziții

Va fi mai ușor de descris procesul de integrare a propozițiilor în secvențe dacă mai întîi vom trece printr-un nivel intermediar, în care vom observa relațiile obligatorii sau facultative pe care le întreține propozițiile între ele. Logic, acest nivel este mai simplu decît cel al secvențelor; vom avea a face aici cu relații elementare, care vor fi reluate și amalgamate în secvența definitivă.

Înainte de a enumera și a descrie aceste relații, trebuie să ne oprim asupra unei confuzii care se poate produce ușor. Studiind structura povestirii, sîntem tentați să instituim aceste relații elementare într-un nivel de logică PRENARATIVĂ. Sîntem tentați să spunem că aceste relații sînt nu numai mai simple decît secvențele, ci că chiar dacă sînt la fel de complexe, ele formează o logică prin NEGAREA căreia se vor constitui povestirile reale. În acest caz fiecare nuvelă este percepută ca încălcarea acestei logici prenarative, ca o abatere în raport cu norma. Pentru a da numai un exemplu: dacă cineva e atacat, urmînd această logică prenarativă, el trebuie să se apere; dacă, în locul acestei

situații, el însuși atacă, această logică e încălcată și nuvela se poate constitui (e cazul real din X,3, povestea lui Mitridanes și Natan). Logica prenarativă ar fi deci un fel de bun-simț.

Această soluție, oricît de îmbietoare ar părea, trebuie îndepărtată de la bun început, din lipsă de probe. Există tot atîtea, dacă nu mai multe nuvele în care atacul inițial este urmat de un contraatac, care n-are nimic surprinzător. Dacă definim nuvela ca o povestire care încalcă o logică inițială, prenarativă, cea mai mare parte a povestirilor din *Decameron* nu vor mai putea fi calificate ca nuvele. Existența unei logici prenarative a cărei încălcare constituie narațiunea este iluzorie.

Trebuie să ne întrebăm totuși asupra originii acestei iluzii în fața căreia e așa de greu să nu cedăm. Vom indica aici trei motive de ordin diferit.

Mai întîi, există în unele nuvele o evidență care nu poate fi negată și care privește tocmai existența anumitor legi socotite de personaje nu ca absolute ci ca probabile. Așteptarea condiționată de aceste legi este adesea dezamăgită, ceea ce dă impresia unei logici încălcate. Dar aceste cazuri se lasă izolate clar de celelalte, în care această impresie nu poate fi atestată, și, formal, le deosebim prin prezența modului predictiv. Aici caracterul verosimil referitor la înlănțuirea acțiunilor nu vine de la cititor, el este enunțat chiar de personaj. Acest caz este deci prea particular pentru a corespunde întregii „logici prenarative".

Pe de altă parte, se pare într-adevăr că există o literatură supusă acestei legi a încălcării. Să ne gîndim, de pildă, la toate definițiile care s-au putut da nuvelei, sau chiar noțiunii de intrigă, ca „așteptare dezamăgită", „surpriză" etc. (cf. T.S. Eliot, „trebuie să se întîmple ceva deosebit, dar nu prea deosebit de faptul la care se așteaptă auditoriul ..."). Această literatură se definește deci în raport cu trăsăturile verosimile comune, a căror încălcare ea o constituie. Dar *Decameronul* nu se leagă de o astfel de literatură: povestirile cu surprize stau alături de cele care nu comportă nici una. Avem aici un bun exemplu de deformare inevitabilă la care supunem textele mai vechi apropiindu-le de textele mai noi, mai familiare. Tocmai în acest sens fiecare epocă citește diferit același autor, luînd de fiecare dată ca

punct de plecare o normă literară diferită (Borgès spunea deja că îl citim pe Swinburne ca pe un precursor al lui Kafka, dar plecînd de la Kafka). Această deformare privește atît înțelegerea unui text cît și judecata de valoare: se consideră inferioare acele povestiri ale lui Boccaccio care nu conțin o „răsturnare", căci se socoate încălcarea normei ca o normă literară.

Există o altă explicație a dorinței de a prezenta logica narativă ca încălcare a unei logici prenarative. Această explicație se înscrie într-o lege mai generală după care nu e posibilă altă definiție a unui fenomen decît aceea care descrie deosebirile sale față de altele; deosebirea este în acest caz constitutivă și singura definiție pozitivă este o definiție negativă. Cunoașterea nu constă atunci decît în a îndepărta cît se poate de mult „ceea ce este", separîndu-l de noi prin numeroase „ceea ce nu este". Secvențele se definesc printr-o diferență față de relații; relațiile de propoziții; acestea de predicate și așa mai departe pînă la infinit, sau mai degrabă pînă cînd sîntem obligați să ne oprim în fața celor mai simple noțiuni pe care nu le vom mai putea defini și care nu vor fi decît desemnate.

Vom examina acum relațiile posibile între propoziții. Pentru a ușura lectura, am dat un nume fiecărei relații; alegerea acestor nume rămîne arbitrară.

O limită separă relațiile referitoare la ordinea temporală de acelea care se referă la cauzalitate.

(I) RELAȚII TEMPORALE. — Formula generală a acestor relații ar putea fi scrisă astfel:

$$XA + \ldots\ldots + \begin{cases} XA \\ X - A \end{cases}$$

Propozițiile de care ne vom servi aici ca exemple vor fi toate atributive; dar cu excepția unei indicații contrare, aceleași observații privesc și propozițiile verbale.

Acolada care semnalează posibilitatea de a alege unul din elementele pe care le cuprinde sugerează deja o specificare ulterioară.

(1) *Emfaza*. — Astfel va fi numită relația în care o propoziție este repetată; propoziția inițială și repetarea sa

trebuie să fie separate cel puțin printr-o propoziție. Formula ei este următoarea:

$$XA + ... + XA$$

Un exemplu de emfază ni-l oferă III, 6. Printr-o înșelăciune Ricciardo obține favorurile Catellei. Cînd aceasta află înșelăciunea, este furioasă; dar Ricciardo sfîrșește prin a o liniști și cei doi își reîncep desfătările amoroase. Această repetare finală a actului de dragoste reprezintă o emfază. Deși acțiunea este substanțial aceeași, locul sintactic face ca a doua propoziție să fie percepută diferit de prima: așa cum am văzut la comparativ, nu există identitate perfectă.

(2) *Inversiunea.* — Și aici o propoziție este repetată; dar predicatul celei de a doua este înlocuit de negația sau de opoziția sa. Pot fi deosebite mai multe cazuri particulare:

(a) inversiunea atributului. Ea se scrie astfel:

$$XA + ... + X - A$$

De pildă, Erminio este zgîrcit; dar o vorbă de duh reușită a lui Guiglielmo face că „din ziua aceea n-a fost în toată Genova om mai darnic, mai cumsecade și mai primitor" (I,8). Aici un atribut este înlocuit de termenul său opus.

(b) inversiune de viziune. Formulă:

$$X(YA) + ... + Y - A$$

Această relație corespunde, în cele două ordini posibile ale propozițiilor, travestirii și detravestirii. De pildă, Andreuccio crede că o oarecare doamnă e sora sa și acționează în consecință; mai tîrziu află că nu e adevărat (II,5).

(c) non inversiunea. Acest caz care se apropie aparent de emfază se deosebește de aceasta prin funcțiile sale sintactice. Non inversiunea nu servește la accentuarea unei calități: ea este o inversiune ratată. Formal, amîndouă se deosebesc și prin caracterul lor obligatoriu sau facultativ (cum vom vedea imediat). Dacă nu, formula non inversiunii e aceeași:

$$XA + ... + XA$$

De altfel, acest caz este foarte rar în *Decameron*. Un exemplu e dat de VI, 8: Ciesca este proastă și fudulă. Pentru a o

îndrepta, unchiul său îi spune o vorbă de duh. Dar ea „nu pricepe mai mult decît pricepe un berbec vorba de duh a unchiului său. Și așa se face c-a rămas în nerozia ei".

II. RELAȚII CAUZALE. — Toate celelalte relații sînt legate de o cauzalitate. Dacă notăm prin O o propoziție a cărei structură nu e specificată, formula generală a relațiilor cauzale va fi:

$$XA \Rightarrow O \quad \text{sau} \quad O \Rightarrow XA$$

Trebuie deosebite următoarele cazuri:

(3) *Modificarea.* — Este o propoziție care conține verbul *a*, urmată de o implicație

$$Xa \Rightarrow O$$

Uneori această propoziție se poate dedubla: e vorba de „demodificarea" care se realizează cu ajutorul comparativului:

$$Xa \Rightarrow Ya! \Rightarrow O$$

(ca în nuvela cu Giotto: VI,5).

Există și nuvele în care subiectul propoziției de modificare nu este un personaj, ci destinul, sau, dacă vrem, dumnezeu. Astfel Andreuola și Gabriotto formulează predicții asupra viitorului. În acest moment intervine destinul și modifică situația precedentă: prezicerile se realizează (IV, 6).

(4) *Dorința.* — Această relație este legată de optativ. Formula sa este:

$$(XA)_{opt} \left\{\begin{matrix} X \\ Y \end{matrix}\right\} \Rightarrow O$$

Semnul de implicație trebuie notat dacă propoziția următoare are același subiect; dacă nu, e vorba de o cauzalitate difuză care poate rămîne neindicată.

Prezența acoladei arată că subiectul dorinței nu coincide în mod necesar cu subiectul acțiunii dorite. Dorința se poate realiza sau nu: *Decameronul* cunoaște amîndouă cazurile într-un număr foarte mare. De pildă, Nastagio dorește s-o ia de nevastă pe fiica lui Paolo Traversari și reușește (V, 8); regele Franței dorește dragostea marchizei di Monferrato, dar nu o obține (I, 5).

Dorința poate fi dublată, la fel ca și modificarea; dar aceasta se face prin negarea sa iar în acest caz putem vorbi de RENUNȚARE:

$$(XA)_{opt\ Y} + \ldots\ldots + (XA)_{-opt\ Y}$$

Am tratat deja acest caz în legătură cu optativul. Găsim exemple în IX,10 (Pietro renunță la transformarea nevestei lui în iapă) sau în X, 5 (Ansaldo renunță la dorința sa pentru Dianora).

(5) *Motivarea.* — Este o propoziție atributivă unică, care nu poate decît preceda altă propoziție:

$$XA \Rightarrow O$$

Motivarea ne dă motivele acțiunii. O propoziție de dorință poate fi motivată de o propoziție care caracterizează obiectul dorinței.

(6) *Rezultatul.* — Este întrucîtva forma complementară a motivării: o propoziție atributivă care apare numai în urma altei propoziții, deci:

$$O \Rightarrow XA$$

La fel ca motivarea, această propoziție este redundantă sintactic; ea ne descrie urmările unei acțiuni; de exemplu fericirea poate fi urmarea unei iubiri realizate.

(7) *Pedepsirea.* — Această relație leagă acțiunile de prejudiciere și de pedepsire. Pedepsirea este, cum știm deja, reală sau negată.

$$Xb \Rightarrow \begin{cases} Y - cX \\ YcX \end{cases}$$

Negația (sau chiar opoziția) este mult mai frecventă; dar nici pedepsele realizate nu lipsesc. Astfel Gerbino nu se supune ordinului regelui; din această cauză i se taie capul (IV,4).

Propoziția care conține verbul *c* se poate dedubla: în acest caz, ea apare prima dată într-o propoziție modală (la modul obligativ).

(8) *Ipoteza.* — Vom numi astfel o relație nu între două ci între patru propoziții: e vorba de două implicații simetrice, prima fiind la modul predictiv sau condițional. Ne

amintim că aceste moduri leagă totdeauna două propoziții; realizarea acestui mod formează a doua pereche a ipotezei. Vom scrie astfel:

$$(XA \Rightarrow XB)_{cond/pred} + \ldots\ldots + XA \Rightarrow \begin{cases} YB \\ Y - B \end{cases}$$

Cum se vede, această relație, ca și renunțarea, combină cauzalitatea și temporalitatea.

Putem regrupa acum aceste relații după tipul de rol pe care îl au în secvențe. Vom obține trei grupe: relații obligatorii, care trebuie să fie prezente în toate secvențele; relații facultative, care pot fi prezente peste tot dar nu sînt niciodată obligatorii; relații alternative din care una singură poate și trebuie să fie prezentă într-o secvență. Astfel e limpede că relațiile alternative sînt singurele înzestrate cu capacitatea de a caracteriza secvențele care le conțin.

Iată care este această repartiție.

(1) *Relații obligatorii.* — Acestea sînt dorința și modificarea. Amîndouă sînt omniprezente; de obicei dorința precede modificarea. Aceasta nu poate fi negată; dorința este negată numai în renunțare. Nici una din cele două nu poate apărea la începutul sau la sfîrșitul secvenței.

(2) *Relații facultative.* — Acestea se subîmpart în două grupe.

(a) Relații facultative libere. Ele sînt trei: emfaza, motivarea și rezultatul. Nu este nevoie de ele pentru construirea unei secvențe și ele se pot întîlni în orice secvență. Indicațiile privitoare la locul lor în secvențe sînt reduse la minimum: motivarea precede, rezultatul urmează o altă propoziție (de obicei una apare la începutul secvenței, cealaltă, la sfîrșit). Emfaza urmează o propoziție, identică cu ea însăși, la distanță de cel puțin o propoziție. În principiu, orice propoziție din secvență poate avea o motivare, un rezultat sau o emfază: aceste relații au deci o distribuție perfect liberă.

(b) Relații facultative dependente. Ele sînt tot trei: predicțiile, condițiile (care pot fi puse la un loc prin termenul generic de „ipoteze") și inversiunile de viziune. Aceste relații nu pot alcătui prin ele însele (nici numai cu relațiile obligatorii) o secvență, dar distribuția lor are mult mai multe

constrîngeri; ele trebuie să ocupe locuri precise. Toate se distribuie de cele două părți ale modificării. Prima pereche de propoziții, care constituie ipoteza, se inserează între dorință și modificare; a doua o urmează direct pe aceasta din urmă. Cele două propoziții ale inversiunii de viziune se distribuie la fel de cele două părți ale modificării; prima poate apărea înaintea dorinței. Acest tip de relații este resimțit de cititor ca mult mai integrat în structura secvenței decît precedentul.

(3) *Relații alternative.* — Acestea apar acum ca cele mai importante deoarece prezența lor hotărăște asupra tipului de secvență cu care avem a face. Ele sînt două: inversiunile atributului și pedepsirile; există deci aici o relație temporală și una logică. Semantic, opoziția se articulează între legi, generale și stabile, și atribute, individuale și particulare.

Un rol deosebit de important este acordat, cum se vede, acțiunii desemnată ca „modificare" (Xa). Ea este pivotul secvenței, celelalte relații situîndu-se în raport cu ea; stabilitatea ei se opune schimbărilor care se produc în celelalte. În același timp, cum s-a văzut, ea este cea mai variată acțiune, ca să nu spunem aceea care rămîne rebelă față de sistem. Ar fi deci, în același timp, relația cea mai stabilă și cea mai instabilă; sintactic, propoziția „Xa" este totdeauna prezentă, în centru, în timp ce cadrul său variază; semantic, cadrul rămîne sensibil același de la o nuvelă la alta; ceea ce se schimbă și ceea ce dă însuși numele nuvelei este acțiunea desemnată prin această propoziție „Xa".

Această variabilitate a modificării combinată cu rolul său primordial pare că dă dreptate acelora care identifică frumusețea cu inexplicabilul, cu insesizabilul (și ei sînt numeroși) [1]. Acest pesimism nu pare totuși justificat pe deplin: mai întîi pentru că am văzut că *a posteriori* este posibil totdeauna să descoperim o regularitate chiar pentru acțiunea a cărei originalitate e obligatorie; iar apoi pentru că există numeroase povestiri a căror frumusețe nu constă

[1] „Vom fi convinși dacă frumosul, care este valoare și putere, ar putea fi supus unor reguli și unor scheme. Mai trebuie să demonstrăm că aceasta n-are sens? Deci dacă *Cidul* este frumos, este prin ceea ce în el întrece schema și înțelegerea". J. Derrida, *L'écriture et la différence (Scriitura și diferența)* (Paris, Seuil, 1967, p. 32).

deloc în această acțiune, și în care rolul invenției, în acest sens al cuvîntului, este nul.

Numai cercetarea nuvelei în întregime ne poate permite identificarea structurii sale. Situația inițială a fiecărei nuvele poate fi descrisă ca formată din: (1) Un anumit număr de legi generale (a căror încălcare e socotită ca o prejudiciere); și (2) Un anumit număr de propoziții atributive particulare, care prezintă personajele concrete ale nuvelei. La început, nu ne putem da seama dacă e vorba de o povestire de lege sau de atribut. Atunci sînt posibile două căi. Se pot actualiza legile și încălcarea lor; putem rămîne în descrierea trăsăturilor particulare. Reluarea unei relații alternative în a doua parte a nuvelei va decide cărui tip îi aparține această povestire: dacă trăsătura inițială apare inversată, sîntem în povestirile de atribut; dacă o pedeapsă îl amenință pe cel pe care îl caracterizează această trăsătură, sîntem într-o povestire de lege. Amintim din nou povestea lui Alibech (III, 10): ea conține la început toate datele ca să fie o povestire de lege. Un călugăr și o fată fac dragoste; fapta rea e chiar dublă. Dar aceste aspecte ale acțiunii vor fi neglijate iar povestirea va rămîne legată de atribut (trecerea de la o stare la alta). Numai unele din propozițiile care apar la începutul nuvelei vor fi actualizate și vor deveni pertinente printr-o integrare în structura secvenței.

2. Secvențe atributive

Proprietățile sintactice ale relațiilor determină structura secvenței. S-a văzut că orice secvență trebuie să conțină două relații obligatorii (dorința și modificarea), un număr nedefinit de relații facultative și cel puțin una din relațiile alternative. Mai mult, relațiile obligatorii se găsesc în mijlocul secvenței (nu la început, nici la sfîrșit), încadrate de propozițiile relației alternative.

Vom numi secvențe atributive secvențele în care relația alternativă este o inversiune de atribut. Non inversiunea se plasează și ea aici; inversiunea viziunii ar putea uneori să fie asimilată cu ea. Structura de bază a secvenței atributive este următoarea:

$$X - A + (XA)_{o\,t\,v} \Rightarrow Ya \Rightarrow XA$$

unde X și Y sînt niște agenți oarecare, A este un atribut și *a* corespunde acțiunii de „a modifica situația". Deși rar, putem găsi nuvele care ilustrează această formulă fără nici o complicație suplimentară. Este cazul nuvelei I, 9. O doamnă din Gasconia este batjocorită de o „teapă de mișei" în timpul șederii sale în Cipru. Ea vrea să se plîngă regelui insulei; dar i se spune că ar fi o trudă zadarnică pentru că regele rămîne nepăsător chiar la mojiciile pe care le primește el însuși. Totuși, ea vine la el și îi adresează cîteva cuvinte amare. Regele este mișcat și lasă la o parte nepăsarea.

Atributul inversat e cel al regelui: din moale și nepăsător cum era, devine energic și neînduplecat. Incidentul survenit doamnei este doar o motivare a dorinței sale de a schimba caracterul regelui. Deci putem descrie secvența în modul următor:

$$X - A + YB \Rightarrow (XA)_{opt\ Y} \Rightarrow Ya \Rightarrow XA$$

în care simbolurile au următorul conținut semantic:

X regele Ciprului
Y doamna din Gasconia
A energic etc.
B nefericită
a a adresa o vorbă jignitoare

Aceste conținuturi semantice ne sînt bine cunoscute din studiul propozițiilor. Numai propoziția YB este, în oarecare măsură, redundantă (din punctul de vedere al sintaxei, dar nu din cel al nuvelei). Este vorba de o motivare care justifică dorința doamnei și acțiunea care îi urmează.

Rar se întîlnesc în *Decameron* cazuri așa de simple. De obicei mai multe secvențe, adesea de natură diferită, se întîlnesc în aceeași nuvelă (vom lua în discuție mai tîrziu aceste cazuri); uneori secvența rămîne unică, dar se complică cu un mare număr de relații facultative. Să examinăm acum un astfel de caz, a cărui complexitate corespunde nivelului mediu al nuvelelor cărții.

Gulfardo este îndrăgostit de Ambruoggia, soția lui Guasparruolo. I se destăinuie; spre marea sa surpriză, ea consimte ușor să se culce cu el, dar cu condiția să-i dea două sute de florini de aur. Gulfardo este indignat dar nu renunță la dorința sa. El împrumută banii de la Guasparruolo și

îi dă Ambruoggiei în fața unui martor, apoi se bucură în voie de favorurile acesteia. Cîteva zile mai tîrziu, se întîlnește cu Guasparruolo și în prezența nevestei acestuia și a martorului îi declară că i-a plătit datoria nevestii. Doamna nu îndrăznește să nege (VIII, 1).

Atributul în joc este aici starea de relație sexuală în care vor fi Ambruoggia și Gulfardo. Dar această inversiune este complicată prin prezența unei condiții și a unei schimbări de viziune. Această secvență ar putea fi scrisă astfel:

$$X - A + (XA)_{\text{opt Y}} + (YB \Rightarrow XA)_{\text{cond}} + Ya' \Rightarrow X(YB) \Rightarrow$$
$$\Rightarrow XA + Ya'' \Rightarrow Y - B$$

X Ambruoggia
Y Gulfardo
A a fi în raporturi sexuale
B generos, care plătește
a' a travesti
a'' a detravesti

Secvența cea mai simplă privește inversiunea atributului: Gulfardo dorește dragostea Ambruoggiei și reușește. Această formă de bază e complicată prin existența unei condiții; dacă condiția n-ar conține o travestire, secvența s-ar fi putut scrie astfel:

$$X - A + (XA)_{\text{opt Y}} + (YB \Rightarrow XA)_{\text{cond}} + Ya \Rightarrow YB \Rightarrow XA$$

Totuși Gulfardo nu satisface cu adevărat condiția Ambruoggiei; el nu o face decît în ochii săi; există deci aici o falsă viziune care implică o altă propoziție conținînd viziunea corectă a lucrurilor. Această nuvelă se caracterizează astfel prin necesitatea unei a doua propoziții de „modificare" (Ya'') ceea ce ne-ar putea îndritui să o socotim ca îmbinarea celor două secvențe. Să adăugăm că am făcut abstracție intenționat de o anumită ambiguitate a nuvelei, care ne permite să vedem și o pedepsire.

Din punct de vedere semantic, secvențele atributive reprezintă povestea unei contestări a echilibrului existent. Lumea descrisă la începutul nuvelei este echilibrată, nu există o cauză internă a survenirii unei schimbări. Dorința individuală este aceea care provoacă punerea sa în mișcare

și care, în același timp, introduce un alt echilibru. Nuvela povestește trecerea de la primul la al doilea.

Am văzut totuși că există cazuri în care echilibrul inițial rămîne neschimbat: fie pentru că acțiunea modificatoare n-a fost destul de puternică, fie pentru că ea a fost secundată de o demodificare. E greu de găsit o regulă care să ne arate de la începutul nuvelei dacă modificarea va avea sau nu succes. Să luăm de pildă două povestiri asemănătoare ca ca VI, 10 și VIII, 5. În amîndouă cazurile, un grup de prieteni hotărăsc să-și bată joc de o persoană cu statut social superior: un călugăr în primul caz, un judecător în al doilea. Dar dacă a doua glumă reușește și judecătorul este umilit (i se trag izmenele), fratele Cipolla se apără bine și rămîne învingător în conflict. Echilibrul inițial apare confirmat aici, în ciuda amenințărilor trecătoare.

3. Secvențe de legi

Celălalt mare grup de secvențe este acela al legilor. Ele iau toate forma povestirilor de pedepsire. Aproape jumătate din nuvelele Decameronului sînt de acest tip. Cum s-a mai spus, ele încep prin încălcarea unei legi, care în acest caz, din latentă devine manifestă. De obicei povestirea constă în a arăta cum se încearcă o nouă încălcare, de această dată a legii care cere aplicarea legilor, a legii meta-legale.

Formula generală a acestei secvențe va fi deci următoarea:

$$Xb(\Rightarrow YcX)_{obl} + (Y - cX)_{opt\ x} \Rightarrow Xa \Rightarrow Y - cX$$

unde X și Y sînt niște agenți oarecare, *b* o încălcare a legii, *c*, pedepsirea care amenință pe X, iar *a*, acțiunea care se îndeplinește pentru a evita această pedepsire. Dacă Y este o persoană care pedepsește și care are acest drept, o propoziție atributivă îi va preciza statutul.

Să luăm o povestire destul de simplă de pedepsire. Peronella își primește ibovnicul, în lipsa bărbatului, un zidar nevoiaș. Dar într-o zi acesta se întoarce devreme. Pentru a-și ascunde ibovnicul, Peronella îl bagă într-un butoi; după ce a intrat bărbatul, ea îi spune că cineva vrea să cumpere butoiul și că acest cineva tocmai îl cercetează. Bărbatul o crede și se bucură de vînzare. El răzuie butoiul

pentru a-l curăța; în acest timp ibovnicul face dragoste cu Peronella care și-a băgat capul și mîinile în deschizătura butoiului, astupîndu-l (VII, 2).

Putem schematiza această povestire în felul următor:

$$Xb\ (\Rightarrow YcX)_{obl} + (Y - cX)_{opt\ x} \Rightarrow Xa \Rightarrow Y(X - b) \Rightarrow$$

$$\Rightarrow Y - cX + Xb$$

unde X Peronella — b a comite un adulter
Y bărbatul ei — c a pedepsi
a a travesti

Pedepsirea este evitată datorită unei travestiri; bărbatul nu-și dă seama de păcatul săvîrșit de nevasta lui. Pe de altă parte, este prezentă aici o emfază: Peronella repetă păcatul la sfîrșitul nuvelei fără ca aceasta să fie necesar pentru structura secvenței. Se vede clar că „sarea" nuvelei poate veni din părți puțin importante structural: emfaza este aici momentul care justifică existența nuvelei (și mai ales metafora dublei „răzuiri a butoiului").

Există multe alte mijloace pentru evitarea pedepsirii; unul din cele mai răspîndite este de a acționa în așa fel încît persoana care trebuia să pedepsească să săvîrșească același păcat: aceasta îi răpește posibilitatea morală de a pedepsi. Astfel în I, 4, călugărul îl atrage pe stareț în camera unde îl așteaptă iubita sa; sau în IX, 2, Isabetta este gata să sufere o pedeapsă pînă cînd își dă seama că stareța mănăstirii este îmbrobodită cu izmene de bărbat în loc de văl. Fiind prinsă că a săvîrșit același păcat ca ea, stareța nu o poate pedepsi pe Isabetta.

Uneori, justițiarul însuși refuză să aplice o pedeapsă: deci el este acela care încalcă legea meta-legală. Este cazul din V, 4, în care tatăl Caterinei nu îl pedepsește pe Ricciardo că s-a culcat cu fiica sa, ci îi propune s-o ia de nevastă: Ricciardo este o partidă foarte bună!

În toate aceste nuvele pedeapsa nu este aplicată. Există și cazul contrar, deși mult mai rar. Astfel Guido o pedepsește pe aceea care avea o inimă prea aspră (V, 8), la fel cum Currado îl pedepsește pe Giannotto (II, 6). Aceste pedepsiri sînt totuși compensate aproape totdeauna de o nepedepsire ulterioară (în afară de IV,4).

Pedepsele pot fi compensate și printr-o contra-pedeapsă: aceasta este schema răzbunării. Putem spune că, în acest caz, prima pedeapsă este socotită drept o faptă rea, ceea ce atrage o nouă pedeapsă. Astfel sînt construite nuvelele 1, 5 și 9 din ziua a patra. În fiecare din aceste povestiri, rudele femeii îi omoară iubitul; dar femeia se sinucide ea însăși, ceea ce provoacă rudelor suferințe și mai mari (sau chiar teama unei urmăriri criminale, ca în IV, 5).

Cazurile rare în care condițiile par să permită formarea unei secvențe a ipotezei (ca în IV, 6; VI, 6; IX, 7; X, 10) ar trebui socotite, dacă le admitem independența, alături de celelalte legi: în aceste cazuri, e vorba de restaurarea unei legi provizorii, valabilă numai în acest cadru și în timpul unei nuvele.

4. Ambiguitatea: propozițională și secvențială

Problema ambiguității se pune la două niveluri care corespund propoziției și secvenței. Totuși nu puteam analiza ambiguitatea propozițională studiind propozițiile, căci această proprietate a propoziției nu apare decît după ce ea este inclusă în secvență.

Ambiguitatea propozițională nu este legată de decalajul între unitățile semantice și unitățile sintactice, așa cum s-ar putea crede. Verbele a încălca, a pedepsi, a modifica situația pot fi reprezentate prin aceeași acțiune, omorul (IV, 7), dar nu apare nici o îndoială cu privire la funcția sintactică a fiecărei ocurențe a omorului. Ambiguitatea propozițională e un fapt pur sintactic.

Pentru perceperea acesteia trebuie ca o propoziție să fie inclusă în două sau mai multe secvențe în același timp. Sînt posibile două cazuri: sau această propoziție se scrie asemănător în cele două secvențe: termenul de ambiguitate nu pare convenabil aici, căci propoziția își păstrează sensul sintactic, dar asumă o dublă funcție; aceste cazuri sînt rare. Sau acțiunea, rămînînd material aceeași, trebuie să fie reprezentată ca două propoziții diferite, pentru a restabili structura secvențială.

Iată un exemplu din primul caz. Prințesa Angliei vrea să cîștige dragostea lui Alessandro. Pe de altă parte, Ales-

sandro crede că această persoană este un bărbat. Printr-un singur gest, făcîndu-l să-i simtă sînii, prințesa Angliei rezolvă cele două secvențe (II,3). Schematic, am putea prezenta această ambiguitate astfel:

$$\left.\begin{matrix}(XA)_{opt\ Y} \Rightarrow \\ X(YB) +\end{matrix}\right\} Ya \Rightarrow \left\{\begin{matrix}XA \\ Y - B\end{matrix}\right.$$

O ambiguitate asemănătoare se realizează mai ușor cu verbul *a* sau cu un optativ, căci acestea se întîlnesc în toate secvențele.

Al doilea caz este mult mai obișnuit. Povestea privighetorii este un exemplu printre altele. Pentru a se putea culca cu iubitul său, fata pretinde că are nevoie să doarmă în grădină, atît de mult îi place cîntecul privighetorii. Viclenia reușește; dar iubitul obosit adoarme în patul iubitei sale unde, a doua zi, îl descoperă tatăl acesteia. Pedepsirea va fi evitată prin căsătorie. Secvența inițială tratează o dorință și realizarea ei. Dar chiar această realizare devine prima propoziție a unei noi secvențe care tratează fapta rea și pedepsirea ei (V, 4). Exact aceeași schemă se repetă în V, 6.

Am putea să nu notăm primul caz de ambiguitate; dar pentru acesta e necesar să introducem o notare. Vom separa prin semnul // cele două propoziții care se referă la aceeași acțiune, de pildă în V, 4:

$$X - A + (XA)_{opt\ Y} \Rightarrow Ya \Rightarrow XA//Xb(\Rightarrow ZcX)_{obl} + \ldots$$

Una din nuvelele *Decameronului* pare făcută pentru ilustrarea fenomenului ambiguității (IV, 3). Aici nu dorința realizată devine fapta rea, ci pedeapsa sau modificarea. Trei surori trăiesc cu bărbații lor în insula Creta. Într-o zi Restagnone, bărbatul Ninettei, se îndrăgostește de altă femeie și începe să-i facă curte. Ninetta, geloasă, vrea să-l pedepsească: de aceea îi dă să bea o băutură otrăvitoare. Această pedeapsă, o dată descoperită, se transformă în crimă. Acum, ducele Cretei vrea s-o omoare pe Ninetta; el o bagă la închisoare în așteptarea execuției. În acest moment, cea de a doua soră, Maddalena, se hotărăște să-și salveze sora mai mare. Pentru aceasta ea se oferă ducelui care o urmărea de mult timp. Drept răsplată, ducele o trimite pe Ninetta acasă. Dar Fólco, soțul Maddalenei, înțelege care a fost

mijlocul folosit pentru salvarea cumnatei sale; el își scoate sabia și își omoară soția. De data aceasta acțiunea de eliberare (de modificare) este considerată de un alt personaj ca o faptă rea care merită pedepsirea. Această pedeapsă este însă văzută de duce ca o nouă faptă rea pe care își propune să o pedepsească. Dacă transcriem această parte a povestirii, obținem:

$$Xb \Rightarrow YcX // Yb(\Rightarrow ZcX)_{obl} + Wa \Rightarrow Z - cY$$
$$// \quad Wb \Rightarrow VcW$$
$$// \quad Vb(\Rightarrow ZbV)_{obl}$$

unde variabilele desemnează respectiv:

X Restagnone	Z ducele	V Folco
Y Ninetta	W Maddalena	

Ducele nu reușește să-l pedepsească pe Folco; faptul este desigur semnificativ: singurele pedepse care se realizează sînt pseudo-pedepsele, adevăratul justițiar e incapabil să pedepsească.

Subliniem aici că cititorul nu este deloc deranjat de existența ambiguității propoziționale; ba dimpotrivă, prezența sa dă impresia unei densități deosebite, a unei intrigi bine construite.

Să trecem acum la problemele de ambiguitate secvențială. Sursa acesteia este existența mai multor personaje cu care cititorul tinde să se identifice. Punctul de vedere al cititorului, inerent povestirii, coincide de obicei cu cel al unuia dintre personaje; dar dacă el trece succesiv de la un personaj la altul, e foarte posibil să apară o ambiguitate secvențială. Acest tip de ambiguitate a fost semnalat de Cl. Bremond cu numele de ACCOLEMENT (ÎMPREUNARE).

Am văzut deja că inversiunea unui atribut poate deveni sursa unei fapte rele: acest caz ne pune în fața ambiguității propoziționale dacă cele două se urmează. Dar e la fel de posibil ca cele două aspecte ale acțiunii să fie prezente simultan; apare atunci o problemă în fața celui care vrea să transcrie nuvela într-o secvență, căci, cu un drept aproape egal, nuvela poate fi interpretată în mai multe feluri. Ambi-

guitatea secvențială constă tocmai în posibilitatea de a atribui două sau mai multe structuri aceleiași povestiri.

Să luăm o nuvelă ca III, 4. Ea povestește în același timp cum Don Felice izbutește să se iubească cu nevasta lui Frate Puccio, și cum aceasta scapă de pedeapsa bărbatului ei. Dacă cele două interpretări ar veni una după alta, am avea un caz de ambiguitate propozițională. Dar efortul celor două personaje merge mînă în mînă; de altfel, și Felice are grijă să nu fie pedepsit; pe de altă parte, nevasta lui Frate Puccio caută și ea starea de dragoste sexuală. Această povestire pare să fie în același timp o secvență de lege și o secvență atributivă. Cazul este asemănător în V, 5. Dacă ne plasăm din punctul de vedere al celor doi tineri care își dispută dragostea lui Agnese, e vorba de o pedepsire evitată (cum o dovedește mai ales scena judecății). Dar văzută sub unghiul lui Agnese și al tatălui său adoptiv, nuvela realizează mai degrabă o secvență atributivă.

Rareori se întîmplă ca cele două secvențe să fie la fel de justificate, ca echilibrul dintre ele să fie perfect. Există motive pentru prezentarea nuvelelor citate mai sus mai degrabă ca o schimbare de atribut decît ca o pedepsire. Dacă n-ar fi așa, am fi obligați să introducem o nouă notare, de exemplu acolada.

Această ambiguitate este atestată uneori chiar în comentariile povestitorului și ale ascultătorilor. Așa se întîmplă în VIII, 8, care conține tot o ambiguitate. Spinelloccio a devenit amantul nevestei lui Zeppa; acesta, pentru a-i pedepsi, devine amantul nevestei lui Spinelloccio. Prima parte a povestirii e clar o prejudiciere; dar a doua apare ca o nouă prejudiciere, reciprocă, din punctul de vedere al lui Zeppa; sau ca o pedeapsă, dacă judecăm plasîndu-ne de partea lui Spinelloccio. Fiammetta, povestitorul, prezintă nuvela ca o ilustrare a moralei „că atunci cînd omul vrea cu orice preț să se răzbune, se cade să se mulțumească cu o răzbunare dreaptă"; dar regina (Lauretta) conchide că „Spinelloccio ... s-a dovedit vrednic de farsa pe care i-a jucat-o Zeppa". Acest dezacord reflectă ambiguitatea structurală a nuvelei; pe de altă parte, e un exemplu bun pentru a arăta că acțiuni substanțial identice nu oferă, de cele mai multe ori, același sens.

Trebuie să ne ferim de a confunda ambiguitatea secvențelor cu alte fenomene asemănătoare la prima vedere. Astfel concretizarea ulterioară a secvenței: am văzut că fiecare propoziție se poate rescrie ca o secvență întreagă; natura acesteia putînd fi diferită de prima, vom observa două secvențe diferite acolo unde este numai una.

5. Combinări de secvențe

O dată stabilite criteriile care decid dacă sîntem în fața unei secvențe, știm automat în ce cazuri se poate vorbi de combinare de secvențe, de două sau mai multe secvențe. Cum am spus că o secvență comportă fie o inversiune de atribut, fie o prejudiciere, e clar că dacă întîlnim și o inversiune și o prejudiciere, vom avea combinarea a două secvențe. La fel va fi, desigur, pentru mai multe prejudicieri sau mai multe inversiuni.

Adesea sîntem tentați să vedem într-o nuvelă mai mult decît o secvență; dar trebuie să deosebim adevărata combinare de secvențe de mai multe cazuri vecine. Vom examina în această rubrică numai cazurile în care rezumatul cel mai scurt al nuvelei conține deja aceste secvențe diferite în el însuși. O altă problemă este cea pusă de personajele secundare: adesea, povestirile lor, fără să fie necesare pentru înțelegerea nuvelei, formează secvențe întregi. Pe de altă parte, concretizarea fiecărei propoziții o transformă pe aceasta, după cum am văzut, într-o secvență; dar aceasta ține de un nivel diferit față de cel al primei. În sfîrșit, se întîmplă ca una și aceeași propoziție să fie repetată de mai multe ori, aceste repetări urmîndu-se fără nici o întrerupere. Astfel Alatiel repetă de opt ori experiența sa de femeie fatală (II, 7); dar aceste acțiuni vor fi reprezentate printr-o singură propoziție în secvență.

Dacă două secvențe, 1 și 2 se combină, se pot imagina cazurile elementare următoare: 1—2, 1—2—1, 1—2—1—2. Primul caz îl vom numi ÎNLĂNȚUIRE, al doilea ÎNGLOBARE, al treilea ALTERNANȚĂ.

Acesta din urmă este cazul cel mai rar în *Decameron*. Unul din puținele exemple este nuvela V, 3, care povestește aventurile lui Pietro și Agnolella, pierduți în pădurea

de lîngă Roma. Într-un anumit moment al povestirii, cei doi îndrăgostiți se despart; ni se povestesc apoi, bucată cu bucată, aventurile fiecăruia într-o anumită perioadă de timp. Povestitorul trece astfel de mai multe ori de la un personaj la altul. Aceasta este însăși definiția alternanței: cele două secvențe se întretaie. Putem presupune că această formă de combinare se adaptează mai bine la povestirile de dimensiuni mai mari; ea constituie și legea care conduce adesea mișcarea dialogului în dramă.

Înlănțuirea este cea mai elementară formă de combinare: este simpla punere „cap la cap" a două secvențe; legătura lor are un caracter metonimic: amîndouă prezintă aceleași personaje, sau același cadru, etc. Înlănțuirea este ilustrată de numeroase nuvele. Astfel în IV, 2 ni se povestește mai întîi cum călugărul Alberto o seduce pe Lisetta, prefăcîndu-se că este arhanghelul Gavril (secvență atributivă), apoi, cum acest „înger" este pedepsit de un venețian perfid (secvență de lege).

Înglobarea pune un mai mare număr de probleme.[1] Mai întîi pentru că ea face să apară problema timpului. Probabil s-a văzut că gramatica noastră nu comportă categoria temporală. Într-adevăr, fenomenele temporale ale povestirii nu formează un ansamblu omogen. Mai întîi trebuie deosebite temporalitatea proprie povestirii de aceea a lecturii (sau a narațiunii), cu alte cuvinte, cea a enunțului și cea a enunțării. Din punctul de vedere al cititorului, întreaga povestire se desfășoară la trecut; din punctul de vedere al personajelor, la prezent. Dacă povestirea ar urma o temporalitate lineară, cum ne e ușor să credem adesea, n-ar fi nevoie de nici o altă categorie temporală. Dar e aproape imposibil să ne imaginăm o povestire supusă riguros unui timp linear. Existența mai multor personaje, fapt totuși așa de obișnuit în povestire, creează o mulțime de dimensiuni temporale; dacă vrem să mergem totdeauna în sensul „mai îndepărtat — mai puțin îndepărtat", ar trebui să neglijăm ceea ce fac toate celelalte personaje „în acest timp".

Pentru cititor, povestirea posedă deci un viitor și un trecut, care se interferează cu timpul de bază. Cum acest

---

[1] Cf. și „Oamenii-povestiri" (n.a.). Termenul *înglobare* redă aproximativ fr. *enchâssement* (engl. *embedding*) (n. tr.).

timp este, prin definiție, un trecut, ar fi mai just să vorbim nu de trecut și de viitor, ci de RETROSPECTIV și de PROSPECTIV, amîndouă înglobate în timpul povestirii.

Dacă analizăm nuvela independent de actul citirii, situația este și mai deosebită. Categoria timpului nu este omogenă; mai mult, ea nici nu există. Am văzut mai sus că prospectivul ia în povestire forma unui mod, PREDICTIVUL, în măsura în care el prezintă o relație cu subiectul enunțării sale; de altfel, celelalte moduri se referă de asemenea la evenimente situate în viitor. În acest moment, nu există nici o diferență între prezent și indicativ. În sfîrșit regăsim retrospectivul ca formă sintactică: este tocmai înglobarea. Secvența înglobată relatează adesea un eveniment care s-a desfășurat înaintea celui din secvența înglobantă; ea este o digresiune a acțiunii precedente. În același timp, înglobarea e un fenomen mai general decît retrospectivul, anumite secvențe inserate nefiind anterioare în timp.

O altă problemă a înglobării (care se întîlnește și cînd e vorba de înlănțuire) este aceea a joncțiunii: cum se realizează combinarea secvențelor? Înlănțuirea cunoaște două posibilități: sau ultima propoziție din prima secvență și prima din a doua se referă la una și aceeași acțiune, cu alte cuvinte este o propoziție ambiguă (ca în cazul arhanghelului Gavril, IV, 2); sau secvențele sînt juxtapuse, fără nici un element de legătură. Este cazul nuvelei V, 1, de pildă; mai întîi se povestește „trezirea" lui Cimone, apoi iubirea sa.

Conexiunea propozițiilor în înglobare are de asemeni două forme: fie cele două secvențe sînt în întregime independente, fie secvența înglobată joacă rolul unei propoziții în secvența înglobantă. Un exemplu de primul caz este III, 7: Tedaldo își pierde, apoi își găsește iubita; între timp, el e părtaș la o întîmplare sumbră, ale cărei rezultate n-au nici o înrîurire asupra dragostei sale. Al doilea caz e ilustrat de I, 7: pentru a provoca generozitatea lui messer Cane, Bergamino îi spune povestea lui Primasso și a abatelui din Cluny. Această povestire devine deci o armă în prima secvență (este o acțiune modificatoare). Prezentarea sa în prima secvență amintește îndeaproape de problema pronominalizării. Zicînd, „el spune o poveste care-l face pe Cane să-și schimbe părerea", facem o operație asemănătoare aceleia în care se substituie un pronume unei fraze întregi.

Acest tip de înglobare e cel mai răspîndit: tot așa sînt, de pildă, și povestirile Șeherazadei din *O mie și una de nopți*.

Uneori secvența plasată cel mai la stînga sau cel mai la dreapta are un caracter incomplet și slab accentuat. S-ar putea vorbi în aceste cazuri de secvențe „introductive" sau „conclusive", sau chiar, forțînd puțin sensul cuvintelor, de prolog și de epilog. Astfel în I, 1, înainte de relatarea aventurii lui Ciappelletto, aflăm cum e el convocat de Musciatto Franzesi, cum acesta îl trimite în Burgundia etc. Și aici sîntem în fața unui fenomen relativ rar în *Decameron* și probabil frecvent în povestiri mai lungi.

Pînă aici s-au discutat numai combinări de două secvențe: or, foarte adesea, acestea sînt mai numeroase. Totuși, combinările lor se supun acelorași reguli ca acelea de numai două secvențe. Exemplele fiind teoretic nelimitate, aici semnalăm numai cîteva structuri întîlnite în *Decameron*.

Există mai întîi cazul de înglobare a două secvențe înlănțuite: 1—2—3—1. De pildă, II, 8: Gualtieri este pedepsit pe nedrept; urmează apoi povestea fiicei sale, apoi aceea a fiului său și la urmă aceea a reabilitării lui Gualtieri.

Cînd se combină trei secvențe, este posibilă de asemeni forma următoare: 1—2—3—2—1, adică o dublă înglobare. Astfel în II, 6: ni se povestesc mai întîi nenorocirile bărbatului, apoi ale nevestei, după aceea ale fiului — apoi fericirea sa, la fel ca aceea a mamei, urmată de aceea a tatălui său; la fel în V, 2.

O formă și mai complexă apare în II, 5, povestea nenorocirilor lui Andreuccio la Napoli. Aici există două secvențe înlănțuite, fiecare din ele înglobînd multe altele care sînt și ele înlănțuite (1—2—3—1—4—5—6—7—4: 1 și 4 sînt secvențe simetrice ale inversiunii atributului „bogăție").

În sfîrșit există cazuri în care alternanța se amestecă cu primele două forme. Astfel în V, 7: aici se găsesc trei secvențe. Prima povestește că Teodoro a fost luat din greșeală drept sclav și tratat ca atare; dar intervenția tatălui său îi redă drepturile. A doua se referă la dragostea sa cu Violante; el speră să-i cîștige dragostea, la urmă reușește chiar să se căsătorească cu ea. A treia este o secvență de pedepsire: Amerigo, tatăl Violantei, este nemulțumit de

această dragoste și vrea să-l omoare pe Teodoro; dar acesta va fi salvat. Aceste trei secvențe sînt dispuse în ordinea următoare: 1—2—3—1—3—2. Cu alte cuvinte, prima alternează cu a doua și a treia; a treia este înglobată în a doua.

6. Cazuri particulare

a. Ziua a noua, nuvela a zecea

Vom analiza aici nuvelele care apar rebele sistemului schițat pînă acum. În oarecare măsură, acestea vor fi pentru noi enunțuri agramaticale, care, prin incorectitudinea conținută, accentuează și mai mult sistemul însuși.

Nuvela a zecea din ziua a noua prezintă un caz relativ simplu. Povestea este următoarea: popa Gianni se împrietenește cu Pietro, un țăran sărac din regiune și cu nevasta acestuia, Gemmata. Aceștia îl roagă într-o zi s-o prefacă pe Gemmata în iapă ca să-l ajute pe bărbat mai bine la treabă. Gianni începe transformarea; dar cînd să-i „pună coada", cumătrul strigă că nu vrea coadă. Transformarea e ratată.

Structura acestei nuvele n-are nimic inedit; e vorba de o renunțare la dorință și de o non inversiune. Dificultatea vine numai din momentul central, acela al atîrnării cozii. Cînd popa anunță că pune coadă iepii, Pietro îl vede că începe să facă dragoste cu nevasta lui. Deci nu se poate vorbi de o falsă viziune; nici Pietro, nici Gianni dealtfel nu sînt înșelați de o iluzie vizuală. Totuși nu e vorba nici de un simplu act de dragoste, altfel bărbatul ar fi putut să pedepsească pe cei care făceau dragoste, dar își dă seama că e imposibil. E vorba deci de un alt tip de viziune, deosebit de viziunile adevărate și false, care e viziunea „pretinsă": am putea spune că Gianni precede actele sale de expresia „pretind că..." urmată de descrierea unui act, altul decît cel perceput de cei de față. Prin faptul că popa pretinde că face altceva, nu mai poate fi acuzat că săvîrșește o faptă rea.

De ce n-am introdus această viziune în gramatica noastră? Pentru simplul motiv că avem un exemplu unic. A ridica această excepție la rangul de regulă ar însemna să construim un sistem puțin economic. Dacă am avea un număr mai mare de ocurențe ale acestei viziuni, am putea s-o introducem în interiorul sistemului. Pentru moment, cazuri inter-

mediare, ca VIII, 9 (amanții fac dragoste sub ochii bărbatului care este în „părul fermecat") pot fi considerate ca false viziuni obișnuite.

Subliniem că această poveste e împrumutată de Boccaccio din așa numitele „fabliaux"; dar că în povestirea din această „fabliau"-sursă nu există viziunea „pretenției".

b. Ziua a cincea, nuvela a noua

Aceasta reprezintă povestea pe drept celebră a șoimului. Ea scoate în evidență o trăsătură mai importantă a gramaticii noastre.

Povestea este următoarea: Federigo, un bogat florentin, se îndrăgostește de Giovanna, soția altuia. El îi face curte și își cheltuiește toată averea ca s-o cucerească; dar doamna își păstrează virtutea. Ajuns sărac, Federigo se retrage la țară unde vînează cu șoimul său, singurul bun care i-a rămas.

Bărbatul Giovannei moare; și aceasta se retrage la țară, nu departe de Federigo, iar fiul său merge adesea la vînătoare cu acesta. Copilul prețuiește mult șoimul; într-o zi, îmbolnăvindu-se, îi declară mamei sale că pentru a se însănătoși ar trebui să aibă șoimul. Mama sa șovăie, știind cît e de prețios șoimul pentru Federigo, dar în cele din urmă merge la el. Federigo este fericit s-o primească; ea trebuie mai întîi să mănînce cu el; dar Federigo descoperă că n-are nimic să-i ofere Giovannei. Odinioară ea refuza să participe la ospețele bogate pe care el le oferea; acum, ea este aici, dar el n-are nimic să-i ofere. Disperat, el vede deodată șoimul; îl omoară, pregătește o masă și amîndoi îl mănîncă. Cînd Giovanna i-l cere, e prea tîrziu. Federigo, mai trist ca niciodată, îi arată aripile, labele și ciocul păsării. Giovanna pleacă; fiul său moare; mișcată de generozitatea lui Federigo Giovanna se căsătorește cu el.

Nu este imposibil de găsit secvențele conținute în această nuvelă; vom descoperi chiar o structură foarte regulată; totuși, analiza noastră va lăsa să treacă neobservat ceea ce formează tocmai centrul nuvelei. Aceasta poate fi împărțită în două secvențe: prima privește dragostea lui Federigo, a

doua, boala fiului Giovannei; prima apare la început și la sfîrșit de tot. E vorba de o inversiune de atribut, după o primă încercare nereușită; la început Giovanna nu-l iubește pe Federigo, dar la sfîrșit îl iubește. A doua secvență înglobată este de asemeni atributivă, dar este vorba de o non inversiune care se realizează printr-un comparativ (bolnav-mort). Ea conține o condiție nerealizată (dacă Federigo dă șoimul,. . . ; el nu-l dă).

Aceasta nu e totul. Cele două secvențe oferă o mare asemănare structurală. În fiecare din ele se cere cuiva obiectul iubit: Federigo o cere pe Giovanna Giovannei; Giovanna îl cere pe fiul său lui Federigo. Posesorul bunului și cel care cere nu fac decît să-și schimbe locul. Deși prima cerere a fost respinsă, ea nu rămîne mai puțin prezentă. Astfel scena întîlnirii lui Federigo cu Giovanna a fost pregătită cu grijă și încordarea între cei doi protagoniști a fost dusă la maximum (putem considera că tot ceea ce precede nu a fost decît o motivare a tensiunii prezente). Amîndoi sînt, în această scenă, în același timp, și cel care cere și cel care dă; Federigo continuă să ceară dragostea Giovannei; aceasta cere viața fiului său.

Scena privitoare la pasăre cîștigă astfel o importanță deosebită; în același timp, ambiguitatea sa face dificilă descrierea. Giovannei îi e frică să nu-i ceară prea mult lui Federigo; ea se teme ca pasărea să nu-i fie prea prețioasă. Or, se întîmplă contrariul: Federigo i-o oferă prea repede și prea devreme. Astfel, deși nu poate satisface cererea Giovannei, el nu poate fi acuzat de zgîrcenie; el îi dă șoimul, dar altfel decît i se cere.

Tocmai în acest dar care nu este un dar constă specificitatea insesizabilă (pentru gramatica noastră) a nuvelei: acest act este, putem spune, SIMBOLIC. Toate acțiunile întîlnite pînă aici sînt organizate ca atare într-o logică, nu ca semne a altceva. E posibil să căutăm un conținut simbolic în celelalte nuvele ale lui Boccaccio, dar nu e necesar. Puteam explica de fiecare dată înlănțuirea acțiunilor ținînd seama numai de sensul lor literal; aici nu o mai putem face. Nu putem răspunde la întrebarea: de ce Federigo nu poate satisface cererea Giovannei? fără să trecem la un nivel simbolic.

Acest caracter simbolic este deja prezent în universul personajelor. Șoimul simbolizează pentru Giovanna viața fiului său; pentru Federigo, el înseamnă obiectul cel mai prețios și în același timp un mijloc de a-și dovedi dragostea pentru Giovanna. Acest prim nivel de simbolizare devine el însuși simbol pentru cititor: această imposibilitate a contactului, datorată diferitelor valori atribuite unui obiect înseamnă încă ceva, o lege mai generală (și nu e necesar să-i sesizăm clar sensul).

Într-adevăr, sacrificarea șoimului devine imposibilă pentru că în scena critică a întîlnirii este înfrîntă o lege a schimbului. Federigo vrea să dea și să ia în același timp. Felul său de a oferi șoimul nu este un adevărat dar; dîndu-l astfel, de fapt el ia: Giovanna este aceea care se angajează luînd masa cu Federigo, acesta e singurul său mod de a-i da ceva înainte de a cere șoimul. Există deci o lege după care un obiect nu poate avea mai mult decît o valoare în același timp. Din această cauză Federigo nu-și poate oferi șoimul, deși el este generos.

Această nuvelă ne pune în fața unui tip de scriitură neîntîlnit încă în *Decameron*, scriitura simbolică. Dacă vrem să explicăm aceasta într-un fel asemănător celui practicat pînă aici, trebuie introduse reguli particulare. Literatura simbolului posedă problemele sale proprii și deci gramatica sa proprie.

c. Fațetiile

Grupăm sub acest nume generic nuvelele următoare: VIII, 3, 5, 6 și 9; IX, 3 și 5. Aceste nuvele se caracterizează deja printr-o mare unitate și formează oarecum un ciclu; ele au toate aceleași personaje: Bruno, Buffalmacco și Nello, pe de-o parte, Calandrino și maestrul Simone pe de alta; mai mult, toate au aceeași structură.

Această structură nu ne este necunoscută: e vorba de o inversiune de atribut; dar ceea ce e surprinzător, este interpretarea sa semantică (la nivelul cel mai general). Le putem povesti pe toate în felul următor: Calandrino (sau maestrul Simone etc.) este prost, zgîrcit etc., iar Bruno (Buffalmacco, Nello etc.) hotărăște să-l pedepsească; el

inventează o farsă la sfîrșitul căreia Calandrino iese umilit, nefericit etc. Am putea s-o codificăm astfel:

$$XA + XB \Rightarrow (X - A)_{opt\ Y} \Rightarrow Ya \Rightarrow X - A$$

unde

X Calandrino A fericit
Y Bruno B prost
a travestirea unei situații

E vorba deci de o inversiune de atribut, fericit — nefericit, cu o motivare (propoziția XB). Or, nicăieri în altă parte nu se regăsește dorința de a face pe cineva nefericit; de altfel, dacă ar fi existat, ea ar fi fost mai degrabă blamată decît lăudată. Explicația constă în faptul că prostia este luată drept un defect atît de grav încît este socotită ca o faptă rea; în acest moment acțiunea lui Bruno vine ca o pedeapsă binemeritată. Legea acestor nuvele este formulată de unul din povestitori astfel: „eu am să vă povestesc acum despre un alt bărbat, unul din cei ce-și caută batjocura cu lumînarea și cred că cei doi tineri care și-au bătut joc de el sînt vrednici mai degrabă de laudă decît de ponegrire" (VIII, 9). S-ar putea spune deci că e vorba de o formă intermediară între pedepsire și inversările de atribut.

Dar *Decameronul* nu prezintă nicăieri în altă parte un elogiu al pedepsirii; dimpotrivă, toate nuvelele constau în a povesti cum se trece dincolo de legea care o impune. Trebuie conchis că deși au numeroase puncte comune cu celelalte nuvele, facețiile formează un gen aparte, deosebit de cel al nuvelei boccacciene și care se referă la un sistem particular de reguli.

7. Structura nuvelei

a. Întrebare și răspuns

Am terminat descrierea constituenților nuvelei. Acum trebuie să încercăm să îmbrățișăm dintr-o singură privire ansamblul nuvelelor, considerîndu-le nu după constituirea lor plecînd de la elementele mai simple, ci ca pe un tot. Vom ajunge astfel la o imagine generală a povestirii, așa cum

apare ea în *Decameron*. Observațiile făcute aici nu vor mai putea caracteriza una din aceste nuvele față de celelalte, ci ansamblul cărții în raport cu alte culegeri de nuvele. Probabil că numărul trăsăturilor comune tuturor povestirilor din *Decameron* caracterizează întregul gen al „nuvelei".

Să reluăm mai întîi ceea ce am observat în legătură cu structura sintactică a nuvelei. Am putea s-o împărțim în două părți, făcînd să treacă limita între cele două relații obligatorii: dorința și modificarea. În această perspectivă, prima parte expune o anumită stare de lucruri, în timp ce a doua dă o transformare a acesteia. E ușor să apropiem această organizare de cea a problemei matematice: prima poate conține DATELE, a doua aduce SOLUȚIA. Prima parte conține deci ipoteza, îndoiala, lipsa de cunoștințe, care vor fi acoperite în partea următoare. Un fapt formal semnificativ vine să confirme această impresie: toate propozițiile modale apar în prima parte a nuvelei.

Să amintim în această perspectivă intriga cîtorva nuvele.

I, 5: regele aude vorbindu-se de frumusețea unei doamne; el se hotărăște s-o seducă (acestea sînt datele problemei). Dar această doamnă se apără atît de bine încît regele trebuie să plece fără să fi obținut nimic (aceasta este soluția problemei puse).

III, 9: Giletta di Narbona dorește să fie soția lui Beltramo; dar acesta o respinge și îi pune condiții care par de netrecut (propoziția modală; datele). Prin eforturile sale, Giletta își îndeplinește scopul (răspuns la problemă).

VII, 10: Tingoccio și Meuccio iubesc pe cumătra primului. Acesta devine amantul ei; va fi el pedepsit pe lumea cealaltă? (datele). Nu, căci o astfel de acțiune nu este socotită un păcat (soluția).

Și așa mai departe, pînă la sfîrșitul culegerii.

Există și un alt mod de a formula această relație între cele două părți: putem spune că prima constituie o întrebare la care răspunde a doua. Nu sîntem departe de datele și de soluția problemei; dar ceea ce știm despre proprietățile lingvistice ale întrebării și ale răspunsului ne va permite să vedem mai bine structura sintactică a nuvelei.

Subliniem mai întîi că, într-o lingvistică a discursului, întrebarea poate fi caracterizată tocmai ca o vorbire care provoacă o altă vorbire, în timp ce răspunsul este vorbirea

susceptibilă de a opri valul discursului. Deci o povestire poate începe numai printr-o întrebare și se poate sfîrși numai printr-un răspuns (altfel ea ar trebui să continue). În același timp, perechea întrebare — răspuns formează însuși nucleul dialogului, este un micro-dialog; prin urmare, nuvela este și ea profund dialogică. Și invers, orice pereche de replici într-un dialog este o nuvelă virtuală.

Pe de altă parte, se știe că structura gramaticală de adîncime a unei întrebări și a răspunsului său este identică. „Este Franța o țară democratică? — Franța este o țară democratică. — Franța nu este o țară democratică": aceste trei propoziții au aceeași structură de adîncime. Deci dacă cele două părți ale nuvelei pot fi considerate ca extensiuni ale întrebării și ale răspunsului, ele vor avea de asemeni o structură asemănătoare în linii mari. Și într-adevăr, s-a văzut că adesea a doua parte reia povestirea din prima parte, făcînd-o să sufere diferite transformări. Mai ales prima parte conține propoziții modale care trec în a doua la indicativ, păstrînd totuși aceeași structură. Întrebarea și răspunsul formează deci o unitate în același timp logică și spațială.

Această afinitate a modurilor cu întrebarea (cea a indicativului cu răspunsul pare naturală) merită de asemeni atenție. Întrebarea „lingvistică" este atît de diferită de moduri? Cele două forme par să presupună o existență ca posibilă, dar nu ca reală. Un sistem noțional de moduri ar putea foarte bine să aibă un „mod interogativ".

b. Schimbul

Dacă trecem acum la partea semantică a nuvelelor, unitatea lor pare că stă în tema schimbului. Toate nuvelele pot fi considerate ca descriind un mare proces de schimb care domină universul *Decameronului*; diferitele sale aspecte sau varietăți sînt reprezentate în nuvelele particulare. Putem chiar preciza imediat mai mult această temă, căci nuvelele din *Decameron* nu se mulțumesc cu descrierea sistemului schimbului care domină societatea descrisă de carte, ci îi aduc ÎNCĂLCAREA. Astfel putem spune că unitatea semantică a nuvelelor se realizează în tema SCHIMBULUI DEFORMAT. Totdeauna vor fi prezente două elemente:

sistemul schimbului stabilit care guvernează relațiile într-o societate; și ruptura sa care constituie tocmai obiectul nuvelei.

În acest caz putem stabili ușor mai multe clase de nuvele care se vor deosebi, după cum descriu cutare sau cutare tip de schimb, cutare sau cutare mijloc de a-l încălca. Astfel vom împărți schimburile mai întîi în două mari categorii: schimburi în sens dublu și schimburi în sens unic.

(I) Schimburile în sens dublu presupun obligator două operații succesive care pot fi descrise astfel: (1) X îi dă lui Y. (2) Y îi dă lui X (sau X primește de la Y). Această categorie se caracterizează deci prin verbele *a da* și *a primi*. Aceste schimburi se bazează în mod normal pe identitatea valorilor schimbate în cele două operații.

Există mai multe mijloace de a rupe acest sistem de schimb. Iată pe cele mai curente:

(a) Se denaturează schimbul neținîndu-se seama de regulile sale, nefăcîndu-i jocul. Aici pot fi deosebite mai multe cazuri. Cineva poate fi constrîns de împrejurări, găsindu-se în imposibilitatea fizică de a participa la schimb: astfel Federigo, cu toată bunăvoința sa, nu-i mai poate da șoimul Giovannei după ce aceasta i-a adresat un gest de amabilitate (V, 9). Sau, intervenția destinului face ca schimbul să nu fie sincronizat: a doua operație care trebuie să încheie procesul nu vine la timp. Astfel Salvestra răspunde dragostei lui Girolamo numai după moartea acestuia (IV, 8); regele Spaniei îl răsplătește pe Ruggieri pentru tot ce i-a dat acesta, cu o întîrziere prea mare (X, 1). O lege asemănătoare era postulată de Șklovski în ceea ce privește universul lui *Roland îndrăgostit* de Boyardo și *Eugen Oneghin* de Pușkin (*Théorie de la littérature*, p. 171).

De asemeni putem refuza schimbul de bună voie. Această acțiune este destul de rău văzută (trebuie să schimbăm!) și subiectul său este, de obicei, pedepsit: astfel Elena care-l aduce pe student în grădina sa (X îi dă lui Y) dar nu vrea să-i deschidă ușa (Y nu-i dă lui X) (VIII, 7). La fel încăpățînata Margarita care nu dă crezare sfatului primit (IX, 7). Păcatul zgîrceniei va fi deosebit de rău văzut în *Decameron* (cf. I, 7 și 8, sau poveștile lui Calandrino).

(b) Un alt fel de a refuza schimbul este să fii generos și să dai fără să primești. Dacă dărnicia, așa cum este ea

descrisă în ziua a zecea a *Decameronului*, ar avea într-adevăr astfel de trăsături, acest tip de schimb ar fi „în sens unic"; dar lucrurile nu stau așa: dărnicia este totdeauna recompensată. Astfel Natan care-și oferă generos viața a găsit de fapt singurul mijloc de a o păstra (X, 3). Dărnicia nu este în sine o negare a regulilor schimbului, ea este mai degrabă trecerea într-un sistem diferit. Generosul primește mulțumirea, admirația celui care a fost obiectul dărniciei. De altfel este de remarcat că pentru a ilustra „acțiunea frumoasă", Boccaccio alege tocmai dărnicia, faptul de „a da fără a primi", ceea ce este o probă suplimentară a constanței temei schimbului.

Tot aici se plasează și sinuciderea. Această acțiune, la prima vedere cu totul individuală, este, ca și dărnicia, foarte prețuită în sistemul schimbului. Cel care se sinucide are dreptate, el nu poate fi vinovat: astfel nevinovăția Simonei este recunoscută de îndată ce atentează la propria ei viață (IV, 7). Aceste două cazuri ne introduc deci în al doilea procedeu de a denatura sistemul de schimb: acela de a-i substitui un altul. Uneori această trecere de la un sistem la altul se îndeplinește în împrejurări mai puțin tragice: astfel Bartolomea nu mai vrea să-și dea tinerețea în schimbul unei situații sociale bune, ci vrea s-o dea în schimbul dragostei de fiece seară (II, 10). La fel, evreul Melchisedec îi va da bani lui Saladin, dar nu din pricina amenințării: el îi cere în schimb încredere și sentimente bune (I, 3).

(c) Putem refuza sistemul schimbului; îl putem înlocui prin altul; dar putem trișa chiar în interiorul acestui sistem. Este o soluție pe care o vor alege foarte adesea personajele din *Decameron*; cf. de pildă, I, 1; II, 5; III, 4, 8 și 10; VIII, 1, 2, 4 și 10; IX, 10. Trișarea constă în aceea că X îl face pe Y să creadă că îi dă ceva, cînd de fapt aceasta nu-i adevărat; Y îl crede și îi dă cu adevărat lui X. De exemplu, popa o face pe Belcolore să creadă că i-a dat giubeaua lui; Belcolore se culcă cu el, dar popa își redobîndește giubeaua (VIII, 2). Sau Ferondo crede că primește o pedeapsă a cerului, ceea ce îl face mai puțin gelos față de nevasta lui (III, 8). Cazul invers este mai rar: X crede că îl înșeală pe Y, cînd de fapt se petrece tocmai contrariul. Astfel Francesco crede că ia armăsarul lui Zima, în schimbul unei întrevederi a acestuia cu nevasta lui care nu îndrăznește

să deschidă gura; în realitate Zima devine iubitul nevestei dînd un armăsar soțului (III, 5).

Chiar în afara acestor trei forme deosebite de schimb, ansamblul nuvelelor tinde să afirme că schimbul nu poate fi niciodată corect, că sistemul, chiar dacă rămîne intact, nu poate asigura schimbarea locului a două valori egale. S-a văzut astfel că din două vorbe de duh, chiar de valoare absolut egală, totdeauna va fi preferată a doua. Exemplul vorbelor de duh ne introduce dealtfel într-un schimb negativ: aci nu se mai schimbă două bunuri, ci două rele, două insulte, două zeflemele. Și aici exemplele abundă, mai ales în ziua a șasea: VI, 1, 3, 5, 9; I, 10.

Nici schimbul pozitiv nu cunoaște egalitatea. Să luăm X, 9: Torello a fost generos față de Saladin; acesta vrea să facă la fel, dar, obligatoriu, el face mai mult. Exemplul cel mai pur este întîmplarea deja evocată din VIII, 8; fiecare din cei doi prieteni se culcă cu nevasta celuilalt; dar al doilea act are o semnificație mult mai mare decît primul.

În sfîrșit, să subliniem un caz de schimb ambiguu și nerepertoriat de societate: este cel al tînărului care-și petrece noaptea în patul lui Pietro și al nevestei sale, și despre care se spune: „a doua zi de dimineață tînărul, fără să știe nici el bine ce-a fost mai mult în noaptea aceea, femeie ori bărbat, fu însoțit pînă în piață" (V, 10).

(II) Schimburile în sens unic sînt, la prima vedere, o contradicție în termeni: participarea celor doi parteneri este cuprinsă în însăși definiția cuvîntului schimb. Prin acest termen vrem mai degrabă să punem accentul pe caracterul cu totul neegalitar al celor doi comunicanți, pe inegalitatea legalizată a valorilor schimbate. Unul concepe să primească fără nici măcar să se gîndească să dea. Această categorie se caracterizează, putem spune, prin verbul „a lua".

Aici pot fi deosebite două grupuri de cazuri, după statutul social al celui care ia.

(a) X are un statut SUPERIOR: adică el are dreptul să ia. Dacă subiectul propoziției este un rege, un nobil etc., el n-are nevoie să dea pentru a primi; el poate lua prin însăși puterea situației sale (care este înscrisă deci în sistemul de schimb și chiar definită de el). La fel ca și mai înainte, aici sistemul va fi denaturat; dar, cum nu poate fi vorba

de a obliga pe cel care ia să dea, ceilalți încearcă SĂ-L FACĂ SĂ PIARDĂ, să ridice destinul contra lui, să-i ia, fără să stabilească cu el un contact adevărat. De pildă, acesta va fi cazul celor mai multe nuvele „tragice" din ziua a patra. Regele îl poate omorî pe iubitul fiicei sale (să-i ia viața; să facă să dispară obiectul iubit), fiica nu poate face la fel; dar sinucigîndu-se, ea poate să-l facă pe tată să sufere și mai mult, ea face ca el să-și piardă fericirea (IV, 1; cf. și IV, 2, 5, 9). La fel se va întîmpla nenumăraților iubiți ai lui Alatiel; ei cred că o pot lua, dar prezența ei îi face să-și piardă viața (II, 7).

(b) X are un statut INFERIOR și n-are dreptul să ia; în acest caz faptul de a lua e socotit o prejudiciere. A lua bunurile altuia înseamnă a fura; a lua nevasta, a comite un adulter; viața, a omorî. Această acțiune are contrariul său, care e pedepsirea și prin care se iau din nou: viața ta, bunurile tale, libertatea ta. Ruptura sistemului constă aici în evitarea pedepsirii: în acest scop se folosesc numeroase mijloace care au fost enumerate cînd am analizat „categoriile primare".

Trebuie subliniat că în aceste cazuri, schimbul nu se stabilește cu obiectul acțiunii, ci cu o a treia persoană, legiuitorul, care poate fi chiar complet absent din nuvelă; dacă cineva se culcă cu o femeie măritată, schimbul se face cu bărbatul sau cu judecătorul; sau cu regele; etc. Acest fapt vădește „sensul unic" al acestui al doilea tip de schimb: destinatarul este un absent.

Faptul că prejudicierile și acțiunile iresponsabile ale celor puternici din punct de vedere social se găsesc unele alături de altele este semnificativ: spiritul epocii se manifestă în această condamnare implicită a inegalității sociale.

Plecînd de la această analiză a temei schimbului, devine posibilă o nouă vedere de ansamblu. Mai întîi, pare greu să negăm importanța sa pentru *Decameron*: ea constituie numitorul comun al acestor nuvele atît de variate.

Mai important încă este că *Decameronul* nu se mulțumește cu descrierea unui sistem deja existent, ci îl ia pe acesta ca fond, ca punct de plecare pentru a ne relata de fapt încălcarea lui — și prin aceasta, evident, un nou sistem de schimb. Dacă cartea are un sens general, acesta este al unei eliberări

în schimb, al unei rupturi în vechiul sistem în numele îndrăzneței inițiative personale. În acest sens, s-ar putea afirma pe bună dreptate că Boccaccio este un apărător al liberei inițiative, și chiar, dacă vrem, al capitalismului incipient. Ideologia noii burghezii constă tocmai în contestarea vechiului sistem de schimb, devenit prea strîmt, și în impunerea în locul său, a altuia, mai „liberal", care ne poate face să credem, mai ales la început, că el constă în dispariția totală a sistemului. Această descriere se aplică cuvînt cu cuvînt moralei nuvelelor în *Decameron*. Acțiunea liberă și necodificată (pe care o numeam *a*: acțiune modificatoare) este cea mai apreciată în acest univers. Literatura are fără îndoială multiple relații cu economia politică.

Pe de altă parte, este demn de observat că tipologia schimburilor pe care am schițat-o confirmă și precizează tipologia formală prezentată mai înainte. Faptele rele alcătuiesc aici ca și mai sus un bloc omogen; secvențele atributive se subîmpart în mai multe grupuri, după categoriile semantice pe care le-am relevat în analiza nuvelelor. Această convergență pledează în favoarea pertinenței celor două sisteme și vădește în același timp puternica organizare a nuvelelor.

c. Povestirea: enunț și enunțare

Diferitele nivele de sens din *Decameron* intră într-un acord desăvîrșit. Structura formală a întrebării și a răspunsului și structura semantică a schimbului se identifică de fapt. Am văzut că întrebarea și răspunsul sînt însuși nucleul oricărei comunicări, oricărui dialog, și prin urmare, al oricărui schimb. Pe de altă parte, cei doi timpi ai schimbului, totdeauna asemănători și totdeauna diferiți, nu sînt nimic altceva decît o întrebare și un răspuns. Universul semnificațiilor creat de carte posedă deci o unitate excepțională.

Totuși va fi greșit să nu vedem în *Decameron* decît unitatea și nimic altceva, căci în același timp, complementar, cartea ne oferă imaginea contradicției ireductibile. Fiecare nuvelă, cum am văzut, se justifică prin contestarea sistemului pe care o aduce; altfel spus, prin prezența acțiunii pe care

am notat-o prin *a*, adică acțiunea modificatoare, acțiunea motrice. Or, această acțiune și, respectiv, această propoziție are două proprietăți importante. (1) Ea permite contestarea sistemului preexistent. (2) Pentru a-și putea asuma această funcție, ea este, obligator, rebelă oricărui sistem; ea este totdeauna originală și nu se poate constitui decît printr-o diferență în raport cu celelalte. Pentru a servi bine sistemul povestirii, ea trebuie să fie individuală; dar fiind individuală, ea distruge sistemul povestirii. Acțiunea modificatoare este la fel de distructivă pentru lumea exterioară cît și pentru povestirea însăși.

Există deci la baza însăși a nuvelei o contradicție ireductibilă: aceeași acțiune este suportul povestirii, justificarea ei, elementul său esențial; și totodată contestarea ei, partea ei cea mai exterioară, cea mai puțin „povestire". Ea este în același timp viața și moartea povestirii. Orice povestire poartă în sine propria sa moarte, ea este cel mai mare adversar al său: singura amenințare serioasă pentru povestire vine din partea povestirii.

Aceeași contradicție reapare la nivelul întregii nuvele, luată ca enunțare. Existența unei nuvele nu se justifică decît dacă conține o răsturnare a vechiului sistem, decît dacă ea are un caracter destructiv. În același timp, prin însăși existența ei de text scris, nuvela aduce o nouă normă; distrugînd o altă normă, ea constituie o valoare stabilă, în timp ce scopul ei era de a contesta valorile. Cu o mînă ea iscă mișcarea, deplasează, și instituie astfel o dimensiune temporală; cu cealaltă, ea înlătură timpul și inaugurează o existență acronică, ca o urmă de neșters.

BCU IAȘI/CENTRU

Postfață

E firesc ca la sfîrșitul unei lucrări să i se renege începutul. Parafrazînd pe Goethe, putem spune că este imposibil să gîndim în același fel asupra unui subiect înainte de a scrie un text care îi este consacrat și după ce l-am scris. A nega acest principiu, înseamnă să credem în transparența actului de a scrie, să reducem textul la expresia unui raționament în prealabil constituit

Într-adevăr, multe puncte ale sistemului nostru sînt fără îndoială contestabile. De pildă, este posibil ca gramatica schițată să fie prea bogată, adică ar fi putut să fie formulată cu ajutorul unui număr mai redus de unități de bază. Am urmat aici o împărțire tradițională între categorii noționale și categorii formale; or izomorfismul celor două decupaje sugerează să economisim unul, fără să pierdem prin aceasta ceea ce el aduce în plus; sau cel puțin, să facem să coincidă această distincție cu aceea între propoziții și secvențe; altfel spus, să nu vorbim de semantică decît la nivelul propozițiilor, de sintaxă, decît la acela al secvențelor. Pe de altă parte, am putea să reducem toate verbele numai la „modificare", identificînd astfel verbul cu dinamicul, adjectivul cu staticul. Cititorului nu-i va fi greu să descopere alte puncte slabe.

Dar dacă ACEASTĂ GRAMATICĂ PARTICULARĂ a povestirii poate fi contestată, ni se pare că nu la fel stau lucrurile în privința unei idei generale care se desprinde din ansamblu și care implică existența GRAMATICII narațiunii. Această idee se bazează pe unitatea profundă a limbajului și a povestirii, unitate care ne obligă să ne revedem ideile asupra ambelor domenii. Vom înțelege mai bine povestirea dacă știm că personajul este un nume, acțiunea, un verb. Dar vom înțelege mai bine numele și verbul gîndindu-ne la rolul pe care și-l asumă în povestire. În definitiv, limbajul nu va putea fi înțeles fără obișnuința de a gîndi manifestarea lui esențială, literatura. Și aspectul invers este adevărat; a combina un nume și un verb, înseamnă a face primul pas spre povestire. De fapt, scriitorul nu face decît să citească limbajul.

Paris, iunie, 1967

Apendice:

Oamenii-povestiri*

„Ce este un personaj dacă nu determinarea acțiunii? Ce este acțiunea dacă nu ilustrarea personajului? Ce este un tablou sau un roman care *nu* este o descriere de caractere? Ce altceva căutăm în ele, găsim în ele?"

Aceste exclamații vin de la Henry James și ele se găsesc în celebrul său articol „The Art of Fiction" (1884). În ele, două idei generale își fac loc. Prima se referă la legătura indestructibilă a diferiților constituenți ai povestirii: personajele și acțiunea. Nu există personaj în afara acțiunii, nici acțiune independentă de personaj. Dar, pe ascuns, în ultimele rînduri apare o a doua idee: dacă amîndouă sînt legate indisolubil, un aspect este totuși mai important decît celălalt: personajele. Adică caracterele, adică psihologia. Orice povestire este „o descriere de caractere".

Rar se observă un caz de atît de pur egocentrism care se pretinde universalism. Dacă idealul teoretic al lui James era o povestire în care totul este supus psihologiei personajelor, e greu să ignorăm existența unei întregi tendințe a literaturii în care acțiunile nu există pentru a servi personajului „drept ilustrare", ci, din contră, personajele sînt supuse acțiunii; și în care, pe de altă parte, cuvîntul „personaj" înseamnă cu totul altceva decît o coerență psihologică sau o descriere de caracter. Această tendință pentru care *Odissea* și *Decameronul*, *O mie și una de nopți* și *Manuscrisul de la Saragosa* sînt cîteva din manifestările cele mai celebre, poate fi considerată ca un caz limită de a-psihologism li-

* Acest text a fost scris independent de ceea ce îl precedă. E adăugat aici deoarece tratează mai pe larg unele din problemele evocate.

terar. Să încercăm să o examinăm mai îndeaproape, luînd ca exemplu ultimele două opere.[1]

De obicei, vorbind de cărți ca *O mie și una de nopți* ne mulțumim să spunem că analiza internă a caracterelor este absentă, că nu există descriere a stărilor psihologice; dar acest fel de a descrie a-psihologismul nu iese din tautologie. Pentru a caracteriza mai bine acest fenomen, ar trebui să se plece de la o anumită imagine a mersului povestirii, atunci cînd aceasta se supune unei structuri cauzale. În acest caz, orice moment al povestirii s-ar putea reprezenta sub forma unei propoziții simple, care intră în relație de consecuție (notată printr-un +) sau de consecință (notată prin ⇒) cu propozițiile precedente și următoare.

Prima opoziție între povestirea preconizată de James și cea din *O mie și una de nopți* poate fi ilustrată astfel: Dacă există o propoziție „X îl vede pe Y", pentru James important este X, pentru Șeherazada Y. Povestirea psihologică consideră fiecare acțiune ca o cale care deschide accesul la personalitatea celui care acționează, ca o expresie dacă nu ca un simptom. Acțiunea nu e considerată în ea însăși, ea este TRANZITIVĂ față de subiectul său. Dimpotrivă, povestirea a-psihologică se caracterizează prin acțiunile sale intranzitive: acțiunea interesează în ea însăși și nu ca indice al unei trăsături de caracter. Putem spune că *O mie și una de nopți* ține de o literatură PREDICATIVĂ: accentul va cădea totdeauna pe predicatul și nu pe subiectul propoziției. Exemplul cel mai cunoscut al acestei ștergeri a subiectului gramatical este povestea lui Sindbad marinarul. Chiar și Ulise iese mai determinat din aventurile sale decît el: se știe că este abil, prudent etc. Nimic din toate acestea nu poate fi spus despre Sindbad: povestirea sa (deși e la persoana întîi), e impersonală; ar trebui notată nu „X

[1] Accesul la textul acestor cărți pune încă probleme serioase. Se cunoaște istoria plină de frămîntări a traducerilor din *O mie și una de nopți;* aici ne vom referi la traducerea recentă a lui René Khawam (t. I: *Dames insignes et serviteurs galants;* t. II: *Les coeurs inhumains*, Albin Michel, 1965 și 1966); pentru poveștile nepublicate încă în această traducere, la aceea a lui Galland (Garnier-Flammarion, t. I—III, 1965). Pentru textul lui Potocki, de asemeni incomplet în franceză, mă refer la *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Gallimard, 1958, 1967) și la *Avadoro, histoire espagnole* (t. I—IV, Paris, 1813).

vede pe Y" ci „Se vede Y". Numai cea mai rece povestire de călătorie poate rivaliza cu povestirile lui Sindbad prin impersonalitatea lor; dar nu orice povestire de călătorie: să ne gîndim la *Călătoria sentimentală* de Sterne!

Suprimarea psihologiei se face aici în interiorul propoziției narative; ea continuă cu și mai mare succes în cîmpul relațiilor între propoziții. O anumită trăsătură de caracter provoacă o acțiune; dar există două feluri diferite pentru a o face.

S-ar putea vorbi de o cauzalitate NEMIJLOCITĂ opusă cauzalității MIJLOCITE. Prima ar fi de tipul „X este curajos ⇒ X sfidează monstrul". În a doua, apariția primei propoziții n-ar fi urmată de nici o consecință: dar în cursul povestirii X ar apărea ca unul care acționează cu curaj. Este vorba de o cauzalitate difuză, discontinuă, care nu se traduce printr-o singură acțiune, ci prin aspecte secundare ale unei serii de acțiuni, adesea depărtate unele de altele.

Or, *O mie și una de nopți* nu cunosc această a doua cauzalitate. Abia ni s-a spus că surorile sultanei sînt geloase, că ele pun un cîine, o pisică și o bucată de lemn în locul copiilor acesteia. Qasim este lacom, deci el pleacă să caute bani. Toate trăsăturile de caracter sînt nemijlocit cauzale; de îndată ce apar, ele provoacă o acțiune. Distanța între trăsătura psihologică și acțiunea pe care o provoacă este dealtfel minimă; și mai curînd decît de opoziția calitate/acțiune, e vorba de aceea între două aspecte ale acțiunii, durativ/punctual, sau iterativ/neiterativ. Lui Sindbad îi place să călătorească (trăsătură de caracter) ⇒Sindbad pleacă în călătorie (acțiune): distanța între cele două tinde spre o reducere totală.

Un alt mod de a examina reducerea acestei distanțe este de a căuta dacă aceeași propoziție atributivă poate avea, în cursul povestirii, mai multe consecințe diferite. Într-un roman din secolul al 19-lea, propoziția „X este gelos pe Y" poate antrena „X fuge de lume", „X se sinucide", „X îi face curte lui Y", „X îi face rău lui Y". În *O mie și una de nopți*, nu există decît o posibilitate: „X este gelos pe Y" ⇒ „X îi face rău lui Y". Stabilitatea raportului între cele două propoziții privează antecedentul de orice autonomie, de orice sens intranzitiv. Implicația tinde să devină o identitate. Dacă consecvențiile sînt mai numeroși, antecedentul va avea o valoare proprie mai mare.

Atingem aici o proprietate curioasă a cauzalității psihologice. O trăsătură de caracter nu e pur și simplu cauza unei acțiuni, nici simplul său efect: ea este amîndouă în același timp, ca și acțiunea. X își omoară nevasta pentru că este crud; dar el este crud pentru că își omoară nevasta. Analiza cauzală a povestirii nu trimite la o origine, primă și imuabilă, care ar fi sensul și legea imaginilor ulterioare; cu alte cuvinte, în stare pură, trebuie să putem sesiza această cauzalitate în afara imaginii timpului linear. Cauza nu este un ÎNAINTE primordial, ea este numai unul din elementele perechii „cauză-efect", fără ca unul să fie prin aceasta superior celuilalt.

Deci ar fi mai corect să spunem că cauzalitatea psihologică mai degrabă dublează cauzalitatea evenimențială (aceea a acțiunilor) decît că interferează cu aceasta. Acțiunile se provoacă unele pe altele; iar, pe deasupra, apare o pereche cauză-efect psihologică, dar pe un plan diferit. Tocmai aici se poate pune problema coerenței psihologice: aceste „suplimente" caracteriale pot sau nu forma un sistem. *O mie și una de nopți* oferă din nou un exemplu extrem. Să luăm faimoasa poveste a lui Ali Baba. Nevasta lui Qasim, fratele lui Ali Baba, este neliniștită din cauza dispariției bărbatului ei. „Ea își petrecu noaptea în plînsete." A doua zi, Ali Baba aduce corpul fratelui său în bucăți și spune, drept consolare: „Cumnată, iată un motiv de durere pentru dumneata cu atît mai mare cu cît te așteptai mai puțin. Deși răul este fără leac, dacă ceva totuși e în stare să te consoleze, îți ofer să unim puțin din binele pe care mi l-a trimis Domnul cu al dumitale, căsătorindu-ne..." Reacția cumnatei: „Ea nu refuză partida, dimpotrivă, o privi ca pe un înțelept motiv de consolare. Ștergîndu-și lacrimile, pe care începuse să le verse din belșug, oprindu-și țipetele pătrunzătoare, obișnuite la nevestele care și-au pierdut bărbatul, ea arătă îndeajuns lui Ali Baba că-i acceptă propunerea..." (Galand, III). Așa trece de la disperare la bucurie nevasta lui Qasim. Exemplele asemănătoare sînt nenumărate.

Desigur, contestînd existența unei coerențe psihologice, intrăm în domeniul bunului simț. Există aici, fără îndoială, o altă psihologie în care aceste două acte consecutive formează o unitate psihologică. Dar *O mie și una de nopți* aparțin domeniului bunului-simț (al folclorului); iar abundența

exemplelor este suficientă pentru a ne convinge că nu e vorba aici de o altă psihologie, nici măcar de o anti-psihologie, ci de a-psihologie.

Personajul nu este totdeauna, cum pretinde James, determinarea acțiunii; iar orice povestire nu constă într-o „descriere a caracterelor". Dar ce este atunci personajul? *O mie și una de nopți* ne dau un răspuns foarte precis care reia și confirmă *Manuscrisul de la Saragosa*: personajul este o poveste virtuală, care nu este povestea vieții sale. Orice personaj nou înseamnă o nouă intrigă. Sîntem în împărăția oamenilor-povestiri.

Acest lucru afectează profund structura povestirii.

Digresiuni și înglobări

Apariția unui nou personaj atrage inevitabil întreruperea povestirii precedente pentru ca să ne fie povestită o alta nouă, care explică acel „eu sînt aici acum" al noului personaj. O a doua povestire este înglobată în prima; acest procedeu se numește *înglobare*.

Aceasta nu este desigur singura justificare a înglobării. *O mie și una de nopți* ne oferă și altele: astfel în „Pescarul și djinnul" (Khawam, II), povestirile înglobate servesc ca argumente. Pescarul își justifică lipsa de milă față de djinn prin povestea lui Duban; în interiorul acesteia regele își apără poziția prin aceea a bărbatului gelos și a cățelei; vizirul o apără pe a sa prin aceea a prințului și a zgripțuroaicei; dacă personajele rămîn aceleași în povestea înglobată și în povestea înglobantă, această motivare însăși este inutilă: în „Povestea celor două surori geloase pe sora lor mai mică" (Galand, III), povestirea izgonirii copiilor sultanului din palat și a recunoașterii lor de sultan o înglobează pe cea a dobîndirii obiectelor magice; succesiunea temporală este singura motivare. Dar prezența oamenilor-povestiri este desigur forma cea mai spectaculară a înglobării.

Structura formală a înglobării coincide (și aceasta nu este, desigur, o coincidență întîmplătoare) cu cea a unei forme sintactice, caz particular al subordonării, căreia lingvistica modernă îi dă numele tocmai de înglobare (fr. *enchâssement*, engl. *embedding*). Pentru a dezvălui această

structură, să luăm un exemplu german (sintaxa germană permite înglobări mult mai elocvente) [2]:

Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung (*Cel care va arăta persoana care a răsturnat indicatorul care este instalat pe podul care se găsește pe drumul care duce la Worms va primi o recompensă*).

În frază, apariția unui nume provoacă imediat o propoziție subordonată, care, pentru a ne exprima astfel, îi spune istoria; dar pentru că și această a doua propoziție conține un nume, ea cere la rîndul ei o propoziție subordonată, și așa mai departe, pînă la o întrerupere arbitrară, de la care se reia, rînd pe rînd, fiecare din propozițiile întrerupte. Povestirea cu înglobare are exact aceeași structură, rolul numelui fiind jucat de personaj: fiecare personaj nou antrenează o nouă povestire.

O mie și una de nopți conțin exemple de înglobare nu mai puțin amețitoare. Recordul pare deținut de cel pe care ni-l oferă povestea cufărului însîngerat (Khawam, I). Într-adevăr aici:

Șeherazada povestește că
Dja'far povestește că
croitorul povestește că
bărbierul povestește că
fratele său (și are șase) povestește că...

Ultima povestire este de gradul cinci; dar este adevărat că primele două grade sînt complet uitate și nu mai joacă nici un rol. Ceea ce nu se întîmplă în cazul uneia din povestirile din *Manuscrisul de la Saragosa* (*Avadoro*, III), în care

Alfonso povestește că
Avadoro povestește că
Don Lope povestește că
Busqueros povestește că
Frasquetta povestește că...

---

[2] Iau exemplul din Kl. Baumgärtner, „Formale Erklärung poetischer Texte", în *Matematik und Dichtung* (Nymphenburger, 1965), p. 77.

și în care toate gradele, în afară de primul, sînt strîns legate și de neînțeles dacă se izolează unele de altele.[3]

Chiar dacă povestirea înglobată nu se leagă direct de povestirea înglobantă (prin identitatea personajelor), sînt posibile treceri de personaje de la o povestire la alta. Astfel bărbierul intervine în povestea croitorului (el salvează viața cocoșatului). În ceea ce o privește pe Frasquetta, ea traversează toate gradele intermediare pentru a fi regăsită în povestea lui Avadoro (ea este amanta cavalerului din Toledo); și la fel Busqueros. Aceste treceri de la un grad la altul au un efect comic în *Manuscris*.

Procedeul înglobării atinge apogeul cu auto-înglobarea, adică atunci cînd povestirea înglobantă se găsește pe la al cincilea sau al șaselea grad, înglobată prin ea însăși. Această „dezgolire a procedeului" este prezentă în *O mie și una de nopți* și se cunoaște comentariul făcut de Borgès în legătură cu acest text: „Nici o întîmplare nu este mai tulburătoare decît aceea din a șasea sute doua noapte, magică între nopți. În acea noapte, regele aude din gura reginei propria sa poveste. El aude povestea inițială care le îmbrățișează pe toate celelalte, care — în chip monstruos — se îmbrățișează ea însăși... Regina n-are decît să continue, iar regele nemișcat va asculta pentru vecie povestirea trunchiată a celor *O mie și una de nopți*, de acum înainte infinită și circulară..." Nimic nu mai scapă lumii narative care acoperă ansamblul experienței.

Importanța înglobării este indicată prin dimensiunile povestirilor înglobate. Putem vorbi de digresiuni atunci cînd acestea sînt mai lungi decît povestirea de care se îndepărtează? Putem considera ca o digresiune, ca o înglobare

---

[3] Nu-mi propun aici să stabilesc tot ceea ce în *Manuscrisul de la Saragosa* vine din *O mie și una de nopți*, dar această parte este desigur foarte mare. Mă mulțumesc să semnalez numai cele mai izbitoare coincidențe: numele lui Zibedde și Emina, cele două surori malefice amintesc numele lui Zobeida și Amina („Histoire des trois calenders ...", Galland, I); flecarul Busqueros care împiedică întîlnirea lui Don Lope este legat de bărbierul flecar care îndeplinește aceeași acțiune (Khawam, I); femeia fermecătoare care se transformă în vampir este prezentă în „Prințul și zgripțuroaica" (Khawam, II); cele două neveste ale unui bărbat care se refugiază în absența lui în același pat apar în „Povestea iubirilor lui Quamar-az-Zaman" (Galland, II), etc. Dar desigur aceasta nu este unica sursă a *Manuscrisului*.

neîntemeiată toate poveștile din *O mie și una de nopți* pentru că ele toate sînt înglobate în aceea a Șeherazadei? Același lucru în *Manuscris*: deși povestirea de bază pare a fi aceea a lui Alfonso, flecarul Avadoro este de fapt acela care acoperă prin povestirile sale mai mult de trei sferturi din carte.

Dar care este semnificația internă a înglobării, de ce toate aceste mijloace se găsesc adunate pentru a-i da importanță? Structura povestirii ne dă răspunsul: înglobarea este o explicitare a celei mai profunde proprietăți a oricărei povestiri. Căci povestirea înglobantă este POVESTIREA UNEI POVESTIRI. Povestind întîmplarea dintr-o altă povestire, prima atinge tema sa esențială și în același timp se reflectează în această imagine a ei însăși; povestirea înglobată este în același timp imaginea acestei mari povestiri abstracte față de care toate celelalte nu sînt decît părți infime și de asemeni ale povestirii înglobante care o precedă direct. A fi povestirea unei povestiri, aceasta este soarta oricărei povestiri care se realizează prin înglobare.

O mie și una de nopți dezvăluie și simbolizează această proprietate a povestirii cu o claritate deosebită. Se zice adesea că folclorul se caracterizează prin repetarea aceleiași povești; și într-adevăr nu rareori într-una din poveștile arabe, aceeași întîmplare este relatată de două ori, dacă nu mai mult. Dar această repetiție are o funcție precisă, care este ignorată; ea servește nu numai pentru a repeta aceeași întîmplare, dar și pentru a introduce povestirea ei de către un personaj; or, cea mai mare parte a timpului, tocmai această povestire contează pentru desfășurarea ulterioară a intrigii. Nu întîmplarea trăită de regina Budur este cea care merită grația regelui Armanos, ci povestirea ei de către regină („Povestea iubirilor lui Quamar-az-Zaman). Dacă Turmenta nu poate face să avanseze propria sa intrigă, aceasta se explică prin faptul că nu i se permite să-și povestească întîmplarea sa califului („Povestea lui Ganem, Galland, II). Prințul Firuz cîștigă dragostea prințesei din Bengal nu trăindu-și aventura, ci povestind-o („Povestea calului fermecat", Galland, III). Actul povestirii nu este niciodată în *O mie și una de nopți* un act transparent; dimpotrivă, el determină înaintarea acțiunii.

Locvacitate și curiozitate. Viață și moarte

Opacitatea procesului enunțării primește în basmul arab o interpretare care nu lasă nici un fel de îndoială cu privire la importanța sa. Dacă toate personajele nu încetează de a povesti întîmplări, este tocmai pentru că acest act a primit o consacrare supremă: a povesti înseamnă a trăi. Exemplul cel mai evident este al Șeherazadei însăși care trăiește numai în măsura în care poate continua să povestească; dar această situație este repetată fără încetare în interiorul basmului. Dervișul a meritat mînia unui ifrit; dar povestindu-i întîmplarea pizmuitorului, el capătă iertare („Hamalul și doamnele", Khawam, I). Sclavul a făcut o crimă; pentru a-i salva viața, stăpînul lui n-are decît o singură cale: „Dacă-mi povestești o întîmplare mai uimitoare decît aceasta, îți voi ierta robul. Dacă nu, voi porunci să fie omorît", a zis califul („Cufărul însîngerat", Khawam, I). Patru persoane sînt acuzate că au omorît un ghebos; una dintre ele, inspectorul, spune regelui: „O, rege fericit, ne vei dărui viața dacă-ți povestesc întîmplarea pe care am trăit-o ieri, înainte de a întîlni ghebosul, introdus prin viclenie în propria-mi casă? Ea este desigur mult mai uimitoare decît întîmplarea acestui om. — Dacă ea este cum spui, vă voi lăsa viața la toți patru, răspunse Regele". („Un mort umblător", Khawam, I).

Povestirea egalează viața; absența povestirii, moartea. Dacă Șeherazada nu mai găsește povești de spus, ea va fi executată. Așa i se întîmplă doctorului Duban cînd este amenințat cu moartea: el cere regelui îngăduința să-i spună povestea crocodilului; i se refuză acest lucru și piere. Dar Duban se răzbună prin același mijloc, iar imaginea acestei răzbunări este una din cele mai frumoase din *O mie și una de nopți*: el oferă regelui nemilos o carte pe care acesta trebuie s-o citească în timp ce i se taie capul lui Duban. Călăul își face datoria; capul lui Duban spune: „— O, rege, poți răsfoi cartea".

Regele deschise cartea. El găsi paginile lipite unele de altele. Își puse degetul în gură, îl umezi cu scuipat și întoarse prima pagină. Apoi o întoarse pe a doua și următoarele. Continuă astfel, paginile nedeschizîndu-se decît anevoie, pînă

ce ajunse la foaia a șaptea. Privi pagina și nu văzu nimic scris:

— O, doctore, spuse, nu văd nimic scris pe această foaie.

— Întoarce încă paginile, răspunse capul.

Deschise alte foi și tot nu găsi nimic. Abia se scursese o scurtă bucată de timp, că drogul pătrunse în el: cartea era impregnată cu otravă. Atunci făcu un pas, se clătină pe picioare și se aplecă spre pămînt..." („Pescarul și djinnul", Khawam, II).

Pagina albă este otrăvită. Cartea care nu povestește nimic omoară. Absența povestirii înseamnă moartea.

Alături de această ilustrare tragică a puterii unei nonpovestiri, iată alta, mai plăcută: un derviș povestea tuturor trecătorilor care este mijlocul de a-și însuși pasărea care vorbește; dar nimeni n-a izbutit și s-au prefăcut cu toții în pietre negre. Prințesa Parizada este prima care a pus mîna pe pasăre și ea îi eliberează pe ceilalți candidați nenorociți. „Grupul voi să vadă dervișul în trecere, să-i mulțumească de buna sa primire și de sfaturile mîntuitoare pe care le socotiseră sincere; dar el murise și nu s-a putut ști dacă de bătrînețe, sau pentru că nu mai era trebuincios să arate calea care duce la dobîndirea celor trei lucruri asupra cărora prințesa Parizada tocmai biruise." („Povestea celor două surori", Galland, III). Omul nu este decît o povestire; de îndată ce povestirea nu mai e necesară, el poate muri. Povestirea este aceea care îl omoară, căci el nu mai are nici o funcție.

În sfîrșit, povestirea nedesăvîrșită egalează de asemeni, în aceste împrejurări, moartea. Astfel inspectorul care pretindea că povestea sa este mai bună decît cea a ghebosului, o termină adresîndu-se regelui: „Asta este povestea uimitoare pe care voiam să ți-o spun, asta este povestirea pe care am auzit-o ieri și pe care ți-o relatez astăzi în toate amănuntele. Nu e oare mai minunată decît întîmplarea ghebosului? — Nu, nu este, iar spusa ta nu corespunde realității, răspunse regele Chinei. Trebuie să pun să vă spînzure pe toți patru." (Khawam, I).

Absența povestirii nu este singura opunere a povestirii-viață; a voi să asculți o povestire înseamnă totodată să

treci prin pericole mortale. Dacă locvacitatea salvează de la moarte, curiozitatea o atrage. Această lege este la baza intrigii uneia din cele mai bogate povești, „Hamalul și doamnele" (Khawam, I). Trei tinere doamne din Bagdad primesc la ele bărbați necunoscuți; ele pun o singură condiție, ca răsplată a plăcerilor care îi așteaptă: „nu cereți nici o lămurire cu privire la tot ce veți vedea". Dar ceea ce văd bărbații este așa de straniu încît ei cer ca cele trei doamne să le spună povestea lor. Abia a fost formulată această dorință, că doamnele își cheamă sclavii: „Fiecare dintre ei își alese un bărbat, se năpusti asupra lui și îl răsturnă la pămînt cu latul sabiei." Bărbații trebuie să fie omorîți căci cererea unei povestiri, curiozitatea este pasibilă cu moartea. Cum vor scăpa? Datorită curiozității călăilor lor. Într-adevăr, una din doamne spune: „Le dau voie să iasă pentru a merge pe drumul sorții lor, cu condiția ca fiecare să-și povestească întîmplarea, să povestească urmarea întîmplărilor care i-au făcut să ne viziteze în casa noastră. Dacă refuză, le veți tăia capul." Curiozitatea receptorului cînd ea nu înseamnă propria sa moarte, redă viața condamnaților; aceștia, în schimb, nu pot scăpa decît cu condiția povestirii unei întîmplări. În sfîrșit, a treia răsturnare: califul, care, travestit, era printre invitații celor trei doamne, le cheamă a doua zi în palatul său; le iartă totul; dar cu o condiție: să povestească ... Personajele din această carte sînt obsedate de povești; strigătul din *O mie și una de nopți* nu este „Banii sau viața!" ci „O poveste sau viața!"

Această curiozitate este în același timp sursa nenumăratelor povestiri și pericole neîntrerupte. Dervișul poate trăi fericit în tovărășia celor zece tineri, toți chiori de ochiul drept, cu o singură condiție: „nu pune nici o întrebare indiscretă asupra infirmității nici asupra stării noastre". Dar întrebarea este pusă și calmul dispare. Pentru a căuta răspunsul, dervișul merge într-un palat măreț; el trăiește acolo ca un rege, înconjurat de patruzeci de doamne frumoase. Într-o zi ele pleacă, cerîndu-i ca, dacă el vrea să rămînă în această fericire, să nu intre într-o anumită încăpere; ele îl previn: „ne este teamă că nu te poți apăra de această curiozitate indiscretă care va fi cauza nenorocirii tale". Bineînțeles, între fericire și curiozitate, dervișul alege curiozitatea. La fel Sindbad, cu toate nenorocirile sale,

pleacă din nou după fiecare călătorie: el vrea ca viața să-i relateze noi și noi povestiri.

Rezultatul palpabil al acestei curiozități îl formează *O mie și una de nopți*. Dacă personajele sale ar fi preferat fericirea, cartea n-ar fi existat.

Povestirea: suplinitor și suplinit

Pentru ca personajele să poată trăi, ele trebuie să povestească. Tocmai astfel prima povestire se subdivide și se multiplică într-o mie și una de nopți de povestiri. Să încercăm acum să ne plasăm în punctul de vedere opus, nu cel al povestirii înglobante, ci al povestirii înglobate, și să ne întrebăm: de ce aceasta din urmă are nevoie să fie reluată într-o altă povestire? Cum se explică faptul că nu-și ajunge ei însăși, ci are nevoie de o prelungire, de un cadru în care devine o simplă parte din altă povestire?

Dacă se consideră astfel povestirea nu ca înglobînd alte povestiri, ci ca înglobîndu-se ea însăși, apare la lumină o proprietate curioasă. Fiecare povestire pare că are ceva PREA MULT, un excedent, un supliment care rămîne în afara formei închise produsă de dezvoltarea intrigii. În același timp și chiar prin aceasta, acest ceva în plus, propriu povestirii, este de asemeni și ceva în minus; suplimentul este de asemeni o lipsă: pentru a suplini această lipsă creată de supliment, este necesară altă povestire. Astfel povestirea regelui ingrat, care face să piară Duban după ce acesta i-a salvat viața, are ceva în plus față de povestirea însăși; dealtfel, tocmai din această cauză, în vederea acestui supliment o povestește pescarul; supliment care se poate rezuma într-o formulă: nu trebuie să-ți fie milă de ingrat. Suplimentul cere să fie integrat în altă povestire; astfel el devine simplul argument folosit de pescar cînd acesta trăiește o întîmplare asemănătoare cu a lui Duban față de djinn. Dar povestea pescarului și a djinnului are și ea un supliment care cere o nouă povestire; și nu există nici un motiv ca aceasta să se oprească undeva. Încercarea de suplinire este deci superfluă: va exista totdeauna un supliment care așteaptă să vină o povestire.

Acest supliment ia mai multe forme în *O mie și una de nopți*. Una din cele mai cunoscute este aceea a argumentului

ca în exemplul de mai sus: povestirea devine un mijloc de a-l convinge pe interlocutor. Pe de altă parte, la nivelele mai ridicate de înglobare, suplimentul se transformă într-o simplă formulă verbală, într-o sentință, destinată atît personajelor cît și cititorilor. În sfîrșit, este posibilă și o integrare mai mare a cititorului (dar ea nu este caracteristică pentru *O mie și una de nopți*): o comportare iscată de lectură este de asemeni un supliment; iar o lege se instaurează; cu cît mai mare este consumarea acestui supliment în interiorul povestirii, cu atît mai mică este reacția cititorului la această povestire. Plîngem la lectura romanului *Manon Lescaut*, dar nu la aceea a culegerii *O mie și una de nopți*.

Iată un exemplu de sentință morală. Doi prieteni se ceartă asupra originii bogăției: oare e de-ajuns să ai bani la început? Urmează povestea care ilustrează una din tezele apărate; iar la sfîrșit se conchide: „Banii nu sînt întotdeauna un mijloc sigur pentru a aduna alți bani și a deveni bogat." („Povestea lui Hogea Hasan Al-Habbal", Galland, III).

Ca și pentru cauza și efectul psihologic, se impune să gîndim aici această relație logică în afara timpului linear. Povestirea precede sau urmează maxima, sau pe amîndouă în același timp. La fel, în *Decameron*, unele nuvele sînt create pentru a ilustra o metaforă (de pildă, „a răzui butoiul") și în același timp ele o creează. E zadarnic să ne întrebăm astăzi dacă metafora a generat povestirea, sau povestirea a generat metafora. Borgès a propus chiar o explicație inversată a existenței întregii culegeri: „Această invenție [povestirile Șeherazadei] ... este, pare-se, posterioară titlului și a fost închipuită pentru a-l justifica." Problema originii nu se pune; sîntem în afara originii și incapabili să o gîndim. Povestirea suplinită nu este mai originală decît povestirea suplinitoare; nici invers; fiecare dintre ele trimite la o alta, într-o serie de reflectări care nu poate sfîrși decît dacă devine eternă: prin auto-înglobare.

Așa se înfățișează neîncetata proliferare a povestirilor în această minunată mașină de povestit care este *O mie și una de nopți*. Orice povestire trebuie să-și facă explicit procesul său de enunțare; dar pentru aceasta este necesar ca o nouă povestire să apară acolo unde acest proces de enunțare nu mai este decît o parte a enunțului. Astfel povestea povestitoare

devine mereu și o poveste povestită, în care noua poveste se reflectă și-și găsește propria imagine. Pe de altă parte, orice povestire trebuie să creeze altele noi, în cadrul ei însăși, pentru ca personajele ei să poată trăi; și în afara cadrului ei pentru a face să se consume suplimentul ce-l comportă inevitabil. Numeroșii traducători din *O mie și una de nopți* par a fi fost înrîuriți cu toții de puterea acestei mașini narative: nici unul nu s-a putut mulțumi cu o simplă și fidelă traducere a originalului; fiecare traducător a adăugat și suprimat unele povești (ceea ce este tot un fel de a crea noi povestiri, povestirea fiind întotdeauna o selecție); odată repetat procesul de enunțare, traducerea reprezintă ca atare o nouă poveste care nu-și mai așteaptă povestitorul: Borgès a povestit parțial acest proces în „Traducătorii celor *O mie și una de nopți*".

Există deci atîtea motive pentru ca povestirile să nu se oprească niciodată, încît fără voie ne întrebăm: ce se petrece înainte de prima povestire? și ce se întîmplă după ultima? Cele *O mie și una de nopți* n-au pregetat să dea răspunsul, răspuns ironic de bună seamă, pentru aceia care vor să știe ce este înainte și după. Prima poveste, aceea a Șeherazadei începe prin aceste cuvinte, valabile în toate sensurile (dar n-ar trebui să deschidem cartea pentru a le căuta, ar trebui să le ghicim, atît sînt de la locul lor): „Se povestește ..." Este inutil să căutăm originea povestirilor în timp, căci timpul își găsește originea în povestiri. Iar dacă înaintea primei povestiri se află „s-a povestit", după ultima se află „se va povesti": pentru ca povestea să se oprească, trebuie să ni se spună că, încîntat, califul poruncește ca ea să fie înscrisă cu literă de aur în analele împărăției; sau că „această poveste ... se răspîndi și fu spusă peste tot în cele mai mici amănunte."

Indice de nuvele

Cifra romană indică ziua, cifra arabă, nuvela; cifrele care le urmează: paginile în care nuvelele sînt menționate.

I, 1: 134, 154, 175, 184
I, 2: 134, 135, 151
I, 3: 151, 184
I, 4: 122, 142, 167
I, 5: 139, 159, 181
I, 6: 142, 143
I, 7: 134, 174, 183
I, 8: 134, 158, 183
I, 9: 134, 139, 164
I, 10: 134, 185

II, 1: 139, 142
II, 2: 119, 131
II, 3: 131, 133, 135, 139, 154, 169
II, 4: 131, 133
II, 5: 130, 133, 158, 175, 184
II, 6: 132, 135, 146, 167, 175
II, 7: 138, 142, 146, 179, 186
II, 8: 132, 136, 141, 143, 175
II, 9: 114, 134, 141, 142
II, 10: 119, 184

III, 1: 124, 142
III, 2: 138, 142
III, 3: 151
III, 4: 141, 145, 171, 184
III, 5: 155, 185
III, 6: 158
III, 7: 138, 142, 174
III, 8: 122, 145, 184
III, 9: 132, 138, 150, 181
III, 10: 113, 122, 155, 163, 184

IV, 1: 141, 143, 145, 148, 168, 186
IV, 2: 122, 132, 135, 142, 173, 174, 186
IV, 3: 131, 139, 142, 169
IV, 4: 139, 142, 144, 160, 167
IV, 5: 134, 142, 143, 148, 168, 186
IV, 6: 134, 138, 142, 159, 168
IV, 7: 122, 142, 168, 184
IV, 8: 134, 139, 144, 151, 183
IV, 9: 141, 143, 145, 148, 168, 186
IV, 10: 141, 142

V, 1: 135, 139, 147, 174
V, 2: 131, 134, 141, 142, 175
V, 3: 131, 133, 172

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V, 4: 119, 142, 167, 169
V, 5: 131, 171
V, 6: 131, 142, 169
V, 7: 135, 141, 142, 175
V, 8: 142, 143, 159, 167
V, 9: 177, 183
V, 10: 141, 185

VI, 1: 135, 185
VI, 2: 134, 146,
VI, 3: 134, 139, 148, 185
VI, 4: 138, 142
VI, 5: 147, 148, 159, 185
VI, 6: 168
VI, 7: 139, 141
VI, 8: 134, 139, 158
VI, 9: 185
VI, 10: 144, 148, 166

VII, 1: 138, 141
VII, 2: 141, 167
VII, 3: 141
VII, 4: 141, 142
VII, 5: 141, 143
VII, 6: 141
VII, 7: 141, 142, 151, 155
VII, 8: 141, 142, 143
VII, 9: 141, 144, 151
VII, 10: 141, 181

VIII, 1: 165, 184
VIII, 2: 134, 184
VIII, 3: 179
VIII, 4: 122, 141, 184
VIII, 5: 166, 179
VIII, 6: 122, 179
VIII, 7: 148, 183
VIII, 8: 142, 171, 185
VIII, 9: 119, 177, 179, 180
VIII, 10: 147, 184

IX, 1: 151
IX, 2: 141, 167
IX, 3: 179
IX, 4: 142, 143, 144
IX, 5: 142, 179
IX, 6: 142, 155
IX, 7: 134, 168, 183
IX, 8: 134, 142, 143
IX, 9: 112, 121, 132, 134, 139, 142
IX, 10: 150, 160, 170, 184

X, 1: 134, 135, 183
X, 2: 135, 142, 144
X, 3: 134, 144, 153, 156, 184
X, 4: 140
X, 5: 150, 151, 153, 160
X, 6: 132, 149
X, 7: 132, 147
X, 8: 147
X, 9: 135, 142, 143, 185
X, 10: 151, 168

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sumar

STUDIU INTRODUCTIV 5

POETICA

I. Definiția poeticii 37

II. Analiza textului literar 47
1. Introducere. Aspectul semantic 47
2. Registrele vorbirii 54
3. Aspectul verbal: Mod. Timp 61
4. Aspectul verbal: Viziuni. Diateze 67
5. Aspectul sintactic: Structurile textului 76
a. Ordinea logică și temporală 76
b. Ordinea spațială 81
6. Aspectul sintactic: Sintaxă narativă 83
7. Aspectul sintactic: Specificări și reacții 89

III. Perspective 94
1. Poetică și istorie literară 94
2. Poetică și estetică 98
3. Poetica ca tranziție 104
Bibliografie sumară 106

GRAMATICA DECAMERONULUI

Lista simbolurilor 108

I. Introducere 108
1. Obiectul acestei lucrări 108
2. Decameronul 110
3. Gramatica universală 114
4. Noțiuni de bază 117

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

II. **Studiul propozițiilor** 121
1. Sintaxă și semantică 121
2. Denumire și descriere 125
3. Categoriile primare 128
   a. Numele propriu 128
   b. Adjectivul 132
   c. Verbul 136
4. Cîmpurile semantice 143
5. Categoriile secundare 145
   a. Negația și opoziția 145
   b. Comparativul 146
   c. Modurile 148
   d. Volutativul 153
   e. Viziunile 154

III. **Studiul secvențelor** 155
1. Relații între propoziții 155
2. Secvențe atributive 163
3. Secvențe de legi 166
4. Ambiguitatea: propozițională și secvențială 168
5. Combinări de secvențe 172
6. Cazuri particulare 176
   a. Ziua a noua, nuvela a zecea 176
   b. Ziua a cincea, nuvela a noua 177
   c. Facețiile 179
7. Structura nuvelei 180
   a. Întrebare și răspuns 180
   b. Schimbul 182
   c. Povestirea: enunț și enunțare 187

Postfață 189

Apendice: Oamenii-povestiri 190

Indice de nuvele 204

BIBL. CENTRALĂ UNIVERSITARĂ
45/1976 20-13 Lin 10
82.01(04)=59
BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: SANDA ANGHELESCU MAGOȘ
Tehnoredactor: ELENA BABY

Tiraj 1.980 broșate. Bun de tipar 23.10.1975. Coli tipar 13

Tiparul executat sub comanda
nr. 1293 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București
Republica Socialistă România

04970 - 157

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY